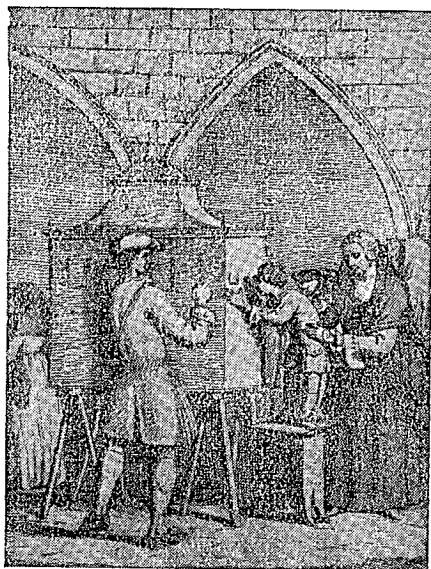
BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE
DI STUDI CINEMATOGRAFICI

In sta casseta mostro el Mondo niovo
Con dentro lontananze, e prospetive;
Vogio un soldo per testa; e ghe la trovo.

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XI - NUMERO 8-9 - AGOSTO - SETTEMBRE 1950

Sommario

Direzione: Roma - Via dei Gracchi 128 - Telefono 33.138 — *Redaz. napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli — *Redaz. milanese*, presso Guido Aristarco, Via Paolo Andreani 4, Milano (telefono 580-705) — Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - Tel. 33.138 — c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero L. 5.800 Un numero L. 380 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

In ottobre su tutti gli schermi d'Italia

È più facile che un cammello...

SOGGETTO DI CESARE ZAVATTINI

CON **JEAN GABIN**

JULIEN CARETTE • ELLI
PARVO • ANTONELLA LUALDI
PAOLA BORBONI • CARLETTO SPOSITO
ELENA ALTIERI • MASO LOTTI • MARGA CELLA
CON LA PARTECIPAZIONE DI MARIELLA LOTTI
PRODUZIONE REALIZZATA DA CARLO CIVALLERO

REGIA DI LUIGI ZAMPA

Direttore di produzione:
GOLFIERO COLONNA

Distribuzione E. N. I. C.

Danielle **DARRIEUX**
e *Jean* **DESAILLY**

sono i protagonisti di questo film tratto dalla celebre commedia di GEORGES FEYDEAU *e diretto da* **Claude AUTANT-LARA**

Un film LUX
PARIGI

Premiato al Festival Internazionale di Cannes 1949

occupati *d'Amelia*

Avvertenza

Nel licenziare alle stampe questo fascicolo doppio, dedicato ai rapporti tra le arti figurative e il film, dobbiamo avvertire il lettore che esso, pur riproducendo gli scritti contenuti nel quaderno della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica, *apparso nel luglio scorso, non ne costituisce un doppione.*

La tirannia del tempo, che è caratteristica di tutte le manifestazioni ufficiali, non permise, allora, di attendere il completamento degli scritti, tra cui importantissimo quello del Ragghianti, che ha ordinato e curato la presente edizione.

Il lettore troverà qui articoli di Argan, Barbaro e Vidal, che completano la trattazione dell'argomento, nonché una filmografia notevolmente integrata: il tutto riordinato con un criterio piú organico e rigoroso.

Il discorso estetico del Ragghianti su questioni di indole generale, mette opportunamente a fuoco i problemi particolari che affiorano nei singoli scritti e richiama a quella esigenza di consapevolezza critica dei principî, senza la quale si rischia di cadere nell'empirismo se non addirittura nel pressappochismo.

Se al lettore superficiale potrà sembrare che tale scritto si occupi molto alla lontana dell'argomento di questa pubblicazione, non sfuggirà al piú attento e provveduto la profonda connessione in esso esistente tra i problemi delle arti figurative e quelli del film e i loro intrinseci rapporti sul piano generale dell'arte.

Basterebbe, per tutti, accennare a quanto acutamente scrive il Ragghianti intorno al concetto di spazio-tempo. Elaborazione e sviluppo di idee cui ha giovato, come egli stesso ebbe altra volta a dichiarare, proprio l'esperienza del concreto rapporto tra le arti figurative e il cinema.

Non c'è dubbio che la piú moderna e sensibile critica d'arte si sia accorta, come dice il Raimondi "... quanto il mezzo cinematografico sia utile per la visione *dell'opera d'arte figurata; e cioè sia onesto riconoscere che, non sempre inconsciamente, funziona con profitto, nella mente del critico d'arte l'educazione cinematografica ogni volta che egli si applica ad intendere ed a fare intendere il valore, meglio il significato di codesta opera".*

Concetti questi, sviluppati con finezza dall'Argan nel suo scritto

su "La lettura cinematografica delle opere d'arte", a cui si riferisce anche il Barbaro nel suo pezzo forse troppo vivacemente polemico, ed esemplificati, per quanto riguarda l'architettura, da Bruno Zevi. Il Varese, il Purificato e il Mariani si occupano, invece, di un altro problema: partendo dalla distinzione del linguaggio figurativo da quello cinematografico, trattano della influenza della pittura sul cinema.

Per quanto concerne l'importanza dei documentarî sulle arti figurative, sia dal punto di vista critico che didattico e di diffusione della cultura in genere, sono significativi gli scritti di L'Herbier, Cremona, Lavagnino, Mollino, Fiocco e Paolella.

La nota di Emmer costituisce la preziosa confessione di uno dei nostri migliori documentaristi. Importante anche ci sembra lo scritto del Vlad, che proprio con l'Emmer ebbe una attiva ed efficace collaborazione, sulla musica nel documentario d'arte.

I due panorami sull'attività documentaristica in Francia e in Italia, dovuti al Vidal e al Verdone, sono completati da una filmografia, che è stata molto arricchita rispetto a quella del quaderno veneziano. Il coscienzioso saggio di Aristarco, che chiude il fascicolo, rappresenta un ragguaglio quasi completo degli scritti sui rapporti tra cinema e arti figurative.

Il fascicolo, che risente, naturalmente, delle differenti posizioni ideologiche di diversi autori e anche, diremmo, dei loro umori, non intende certamente esaurire tutti i problemi ed essere una documentazione completa: è questo un lavoro lungo, meticoloso, difficile, che potrà essere sviluppato soltanto da una più intensa collaborazione tra i critici d'arte, gli artisti e gli uomini di cinema che si occupano dell'argomento. La Commissione Internazionale per il film e le arti figurative creata, presso lo Studio Italiano di Storia dell'Arte, dal congresso del CIDALC tenutosi lo scorso giugno in Firenze, darà certamente un forte contributo a questi studî nonché alla documentazione e alle esperienze.

"Bianco e Nero" desidera ringraziare tutti i collaboratori del presente fascicolo e in particolar modo Carlo L. Ragghianti che lo ha curato con l'autorità che gli è propria.

La Direzione della rivista, da parte sua, ritiene di fare opera gradita e utile per i lettori dedicando di quando in quando alcuni dei suoi fascicoli a un unico problema, che può essere, cosí, ampiamente illustrato e approfondito.

Luigi Chiarini

Connessioni e problemi: discorso estetico

Nell'ordinare e nel leggere i saggi che compongono questo fascicolo dedicato alle « Arti figurative e il film », che ho curato per istanza dell'amico Luigi Chiarini, ho avuto larga ragione di rallegrarmi, al veder divenute frequenti, e quasi si può dir generale oggetto di riflessione, di varia esperienza, di riprova e di critico esame, le idee sul cinema e sulle arti figurative, che sono andato esprimendo dal 1933 in poi. E in generale la coincidenza e il consenso con questi saggi, che cosí bene rappresentano il *point de maturité* della cultura italiana sull'argomento, sono tali, da indurmi piuttosto al silenzio.

Vi sono tuttavia alcuni punti, di carattere estetico e metodologico, sui quali merita forse tornare, sia per ulteriore chiarimento, sia per dissipare equivoci e fraintendimenti, che sarebbero a mio vedere una remora al progresso di questi studi.

Queste resistenti deficienze non sono imputabili, propriamente, alla critica cinematografica; piú in generale, derivano dallo stadio raggiunto nel complesso dalla storia o critica d'arte.

1. Come vado mostrando ormai da anni (1), e come v'è ancora necessità di mostrare, molto spesso — sono i casi migliori — le premesse o proposizioni generali dell'estetica moderna o crociana vengono riportate, trascritte, ripetute compuntamente, quasi giaculatorie od esorcismi, mentre poi la critica o storia in concreto vengono condotte secondo procedimenti o schemi non conformi, inconseguenti, o magari affatto antitetici. Dissimiles res similibus vocabulis notatae, come già riprendeva il vecchio Quintiliano.

Come sarebbe, per esempio, (caso molto diffuso per la influenza avuta dalle dottrine della « pura visibilità », influenza ancor oggi vastissima), il persistere nell'adoperare quella partenogenesi storica, che

(1) Vedi specialmente la raccolta dei miei « Commenti di Critica d'Arte », Bari, Laterza, 1945, e « Miscellanea Minore di Critica d'Arte », Bari, Laterza, 1946; inoltre vari altri saggi, come in « Belfagor », 1947, p. 99 sgg.; e nella nuova serie de « La Critica d'Arte » piú recenti *commenti,* in particolare: *Arte e sipari sociologici,* XXVII, p. 68 sgg.; *Di un novissimo « paragone » fra pittura italiana e pittura europea,* XXVIII, p. 155 sgg.; e le numerose rassegne periodiche della letteratura sull'arte. Una sintesi critica del pensiero sull'arte e della storia o critica d'arte in Italia ed in Europa, e l'indicazione della nuova problematica, sono nel mio « Profilo della critica d'Arte in Italia », Firenze, Edizioni U, 1948.

la storia dell'arte figurativa fa consistere in un puro svolgimento di forme astratte, e il far passare ciò in contrabbando sotto l'egida della teoria del giudizio estetico come storia o caratterizzazione della personalità poetica.

Questi equivoci, col conservare semplicemente giustapposti termini cosí disparati di esperienza estetica, sono anche i piú pericolosi, perché sono i piú facili, comodi e scorrevoli, e perché accontentano i piú, in quanto meglio incontrano la mentalità maggioritaria, nella quale le forme anacronistiche o insufficienti o confuse del pensare sono e restano ovviamente piú radicate. E perciò non bisogna stancarsi di contrapporre a questi e simili divulgati e passivi prodotti non soltanto una analisi logico-storica che ne disintegri le contraddizioni, le confusioni e le manchevolezze, ma anche una problematica concreta, che è quanto dire nuova, quale risulta appunto dalla viva dialettica fra le esigenze di comprensione che suscita l'opera d'arte, e la moderna esperienza estetica.

In sostanza, quello che agisce ancora nelle menti e le involve, anche quando si esprimono in gergo — spesso mero gergo inattuale; ricordiamo ancora Quintiliano ed i suoi onesti moniti: aliud esse latine, aliud grammatice loqui! — o calmone idealistico o storico, è il pregiudizio naturalistico.

Che non è meno tale, anche se non appaia formulato nelle forme ormai fissate e determinate dalla storiografia, e si mascheri con apparenze nuove di psicologismo o di oggettivismo (cosiddetto esistenzialista, per esempio), che conservano però come elemento caratteristico il concetto di realtà come esterna o trascendente.

Questa implicazione naturalistica riesce tanto più sorprendente, in quanto si conserva protervamente tenace proprio nella critica letteraria ed artistica, o, piú in generale, nella mentalità di coloro che fanno oggetto prevalente della propria attività lo studio dell'arte.

E non stupisce soltanto perché vi sono le sistemazioni crociane ed i cinquant'anni di lavoro che tutti conoscono, ma soprattutto perché le stesse scienze fisiche e naturali hanno ormai superato in notevole misura materialismo o realismo, ponendo il problema della scienza non piú in termini di essere, ma in termini di conoscere.

E forse queste arretratezze della filosofia, dell'estetica e della critica artistica sono da imputare a quello specialismo che appunto un robusto pensatore, il Whitehead, saporitamente chiama « celibato dell'intelletto », e che ha sostituito nei tempi nostri il celibato, piú funzionale, degli ascetici studiosi medioevali.

2. L'incontro della riflessione fisica moderna o epistemologica con lo storicismo, e la sua sostanziale resoluzione in questo, è secondo me il fenomeno intellettuale piú rilevante, che può essere chiamato idealmente distintivo di questa fase della storia del pensiero, caratterizzata dalla vera e propria scoperta del Croce del pensiero come storia,

con la conseguente dissoluzione logica di ogni metafisica e di ogni trascendenza.

E' significativo che alla definizione crociana di natura come prodotto dello spirito, e propriamente dello spirito astraente, risponda in modo cosí pieno il punto di arrivo della scienza fisica, della teoria della relatività, della teoria dei quanti.

Che cosa ci dice la teoria della relatività? Noi non osserviamo oggetti od entità, noi osserviamo relazioni, cioè atti o costruzioni mentali. Che cosa ci dice la teoria dei quanti? Noi non osserviamo un « sistema » cosmico, noi osserviamo eventi, probabilità, cioè ancora prodotti della mente.

Nello Eddington, è esplicita la coscienza di raggiungere le posizioni della filosofia idealista, e del pieno distacco dal materialismo o naturalismo: e del resto egli stesso traccia le precise interferenze della nuova dottrina dello spazio-tempo con l'estetica trascendentale di Kant.

Il mondo puramente oggettivo è il mondo spirituale, ed il mondo cosiddetto materiale è soggettivo. La teoria della conoscenza su cui si fondava la fisica classica è capovolta. La fisica moderna non si sforza piú, come la fisica classica, di esaminare un'entità presupposta, il « mondo esterno »; essa si pone come problema direttamente la conoscenza ed i suoi processi. La nuova logica della scienza fisica « è la conoscenza della struttura d'insieme di una serie di sensazioni in una consapevolezza ». L'universo fisico è il mondo che la conoscenza fisica professa di descrivere, e non c'è nessuna differenza fra l'universo fisico e l'universo della fisica. « La scienza significa la correlazione razionale dell'esperienza, piuttosto che la scoperta di frammenti di verità assoluta su di un mondo esterno ». « L'unico argomento di studio che è proprio della scienza è il contenuto della nostra consapevolezza ».

E' chiaro come, dopo una cosí limpida formulazione della soggettività dell'universo descritto nella scienza fisica, lo Eddington possa, debba consentirsi di ironizzare sulla propria difficoltà (che è anche la nostra, del resto), e capire i « libri di filosofia », perché questi parlano moltissimo di « esistenza », ed egli non sa che cosa intendano, né d'altronde riesce a trovare alcuna spiegazione, lui scienziato, del termine « esistono ».

L'esistenza o la non esistenza delle cose è una forma di pensiero « primitiva » ed egli ne scorge con assoluta chiarezza la matrice storico-filosofica, in una logica insufficiente, in una logica metafisica: « il concetto di una categoria di cose che posseggono l'esistenza risulta soltanto dal fare entrare la nostra conoscenza in una cornice concettuale corrispondente ». L'esistenza della natura e del mondo fisico può essere affermata in una logica, come quella aristotelica, che distingue fra ratio essendi e ratio cognoscendi, con la conseguenza di una bipartizione in due sistemi di entità, reali in due sensi differenti: realtà delle entità, non conosciuta in sé, realtà della conoscenza, o relazione della mente con l'entità natura. Ma non ha piú luogo in una filosofia dello spirito, in una logica dialettica.

Questa distinzione per cui si perviene allo scioglimento di una presunta difficoltà « sistematica » mediante la ricostruzione storica del problema, è poi la stessa che aveva consentito ad Ernest Mach di uscire dai limiti del positivismo indagando, appunto, la formazione, la ragione, le relazioni delle teorie metafisico-empiriche. Ed è qui opportuno ricordare una sua famosa conclusione, che convertiva il metodo scientifico in metodo storico: « Un punto di vista del quale conosciamo la storia e lo sviluppo ci appartiene come un punto di vista al quale noi stessi ci siamo coscientemente elevati e che si può solo spiegare mediante il suo formarsi ».

Se è significativo, sia detto di passo, che si arrivi alle conclusioni dello storicismo o immanentismo assoluto, sia pure con ancor frequenti residui metafisici — che non è il caso qui di partitamente criticare — proprio partendo dall'esperienza del cosiddetto « mondo fisico », è altrettando sintomatico che alle stesse od analoghe conclusioni si pervenisse partendo sia dalla psicologia, come avvenne al Bergson, sia dall'empirismo o pragmatismo, com'è avvenuto al piú originale filosofo americano, il Dewey (specialmente in *Experience and Nature*, 1925), il quale rivedendo criticamente le risultanze dell'idealismo classico sul rapporto soggetto-oggetto, e approfondendo il problema di che cosa il pensiero pensi come proprio oggetto, conclude logicamente che « natura e conoscenza sono momenti di un'identica storia », cioè che l'oggetto non può essere se non spirito, ma non quella forma dello spirito che è il pensiero, bensí la vita pratica del pensiero, vita immediata del sentimento, della passione, della volontà, del desiderio, del piacere-dolore, dell'azione. Come avevano intravisto il Fichte, lo Schelling e lo Schopenauer, e come il Croce doveva mostrare, agli inizi di questo secolo, per la via dell'estetica e della logica della storia.

Per riassumere in una forma lapidaria, a guisa di conclusione, trascrivo il pensiero del Croce da un passo de *L'arte come creazione e la creazione come fare* (1918): « Un mondo esterno, di contro o sopra lo spirito, non esiste né per l'uomo artista né per l'uomo in qualsiasi altra della sue forme e determinazioni; e solo esistono sentimenti e volizioni e rappresentazioni e pensieri, e questa è la cerchia stessa della realtà, dell'unica realtà, che è spiritualità. Contenuto dell'arte non sono le cose o le esterne idee, ma i sentimenti dell'uomo, che l'arte esprime nelle sue immagini ».

3. E' subito chiaro, dopo questa sintetica rassegna indicativa, che parlando in termini rigorosi l'estetica e la filosofia moderna, ed anche la scienza moderna, la filosofia come metodologia del pensare storico e la dottrina della soggettività e spiritualità dell'universo fisico, hanno lasciato alle spalle, ormai, ogni residuo di naturalismo.

La disformità, o se si voglia dire pittosto il dislivello da questi raggiungimenti, e la permanenza di implicazioni schiettamente naturalistiche nella critica o storia dell'arte, dico la piú avanzata (e non già i residuati marginali, le inveterate abitudini accademiche, le quali

non hanno altra rispettabilità se non quella della senile dignità di cui si paludano), risulta subito evidente, una volta posto il problema con chiarezza e distinzione: tanto evidente, da non aver quasi bisogno di dimostrazioni e di esempi. Basta revocare alla mente i procedimenti piú in uso nell'attuale critica d'arte; ed io stesso, del resto, ho mostrato piú volte questo contrasto, e rimando ai saggi precedenti (1) che qualche volta, non per colpa mia, ma della materia, hanno preso l'aspetto del famoso libretto dello Jehring sui bisticci e gli ircocervi

(1) Vedi, nel volume dei « Commenti »: *Moderna estetica supposta, Medioevo accademico, Naturalismo, rinascimento ed altri equivoci concetti, Catacombe critiche, Illimitata giovinezza,* etc.

Negli ultimi anni, alcune scritture (dalle quali dev'essere eccettuato il saggio del Brandi), di questo carattere equivoco e confuso, nelle quali trascrizioni passive di pensieri crociani vengono associate insieme con procedimenti critici di origine e di natura del tutto contraddittoria con le premesse estetiche asseverate, e spesso anzi non senza rilevanti grossezze o dilettantismi rispetto ai problemi artistici concreti, sono state segnalate all'attenzione da alcune recensioni del Croce; e non senza sorpresa da parte degli intendenti, anche in ragione della inesperienza o modesta capacità di quegli autori. Ma, come è ben noto a chi lo conosca ed abbia seguito con consuetudine continua il suo lavoro, il Croce bene spesso (ed anche in questi casi) per non diretta esperienza specifica in fatto di critica delle arti figurative e dei connessi problemi, si limita a riscontrare la proprietà dei concetti estetici generali — i quali essendo dalle sue opere trascritti, non possono provocare se non approvazione, e tanto piú per la loro presunta estensione in partibus —; ovvero piglia argomento e occasione per tornare a ribadire o chiarire in nuova forma già espressi concetti e giudizi. Quelle scritture sono cioè per il Croce stimoli, e come tali quindi in generale operano sul suo pensiero, e specialmente se siano negativi.

Questo è da avvertire, perché ho sentito che quei pasticci si presentano e si assumono, come già quelli del Venturi juniore, quale critica d'arte coerente con la moderna estetica, sul fondamento appunto dell'autorità del Croce e del suo benevolo, per quanto tangente, giudizio. Una volta, ricordo, prospettai al Croce, discorrendo, il pericolo che poteva derivare e infatti derivava, per la comune cultura, dal fatto che egli desse in qualche modo rilievo, sollevasse a notorietà e indicasse alla lettura dei prodotti anche affatto scadenti, mentre altrettanto non faceva per opere degne, e ben queste per interiore maturazione organicamente e realmente coerenti al suo pensiero. Ed egli mi rispose che anche il suo silenzio era un segno: perché quando taceva, significava che era perfettamente d'accordo, e appagato, e non aveva nulla da dire né da aggiungere. A questo argumentum e silentio non v'era possibile replica, è chiaro! Epperò si dovrebbe forse, per equilibrio, ed anzi per possedere una verace immagine dei suoi giudizi, contrapporre alla lista delle menzioni crociane di saggi di critica d'arte quella dei suoi silenzi, o piú veri consensi.

Ma all'infuori di ciò, nel leggere le numerose disquisizioni e titoli accademici che spesso si stampano, e non dico in opuscoli, elzeviri o volumetti, ma in imponenti e pesanti volumi, è bene ricordare quanto scrive sempre il Croce (in *Ultimi Saggi*, pp. 365-66): « Le teorie, i sistemi, i concetti, le dissertazioni di tutti coloro che nella scienza si chiamano dilettanti, mestieranti, vanesi e ignoranti e via qualificando, sono dimostrati nella loro nullità appunto dalla mancanza in loro di problemi effettivamente reali, dalla *mancanza di qualcosa che venga effettualmente confutato*. Ciò che in arte è ispirazione, è nella scienza la necessità della confutazione, ossia dell'ispirazione critica ». La futilità di quelle scritture sta in questo, proprio: che lasciano, come si dice, il tempo che trovano, e neppure servono come appiglio o stimolo ad utili rettifiche, essendo la loro materia passivamente aggregata o compilatoria.

del diritto, e sono diventati anch'essi una sorta di *Scherz und Ernst... in der Kunstliteratur.*

Trovo che la critica letteraria, forte di una piú lunga e robusta tradizione, non ha sempre ragione, anzi spesso ha torto, nel considerare, come fa, con qualche degnazione la critica d'arte (ed ancor piú quella musicale; figuriamoci poi quella cinematografica), come una parente povera. Se Atene piange, Sparta non ride, vorrei dire. Quante volte infatti, anche nelle pagine di scrittori illustri, non accade di incontrare, quale commento alle immagini in prosa o in verso, diffuse e magari sottili e profonde analisi ed estensioni dei *sentimenti* (come si dice, dei *sentimenti rappresentati*), e quanto poche, invece, il sentimento come personalità, cioè il sentimento omerico, virgiliano, dantesco, flaubertiano, tolstoiano. E' vero che il rivivere che si compie, per esempio, di personaggi, di figure immaginate, da Nausicaa ad Emma Bovary, può essere ed è nei casi migliori un modo metaforico (ma è, non si dimentichi e si dimentica, eredità storica della critica intesa come riscontro della perfetta mimèsi) per oggettivare criticamente la qualità del processo artistico. Ma non è meno vero che in moltissimi casi questa critica ricade nel mero contenutismo, nella fabula de affectibus, cioè è ancora legata ad una forma mentale naturalistica.

Tuttavia è altrettanto chiaro — e su di ciò si appunta la critica limitativa dei letterati e degli storici — che nell'attuale critica delle arti figurative il problema non è la vita spirituale e parte subiecti, ricostruita e ritracciata nelle sue diverse specificazioni o flessioni, nella forma dell'espressione, della caratterizzazione o personalità, od anche dell'azione pratica, della riflessione e cosí via, non si configura come ripercorrimento o determinazione storica rispondente del processo spirituale che si chiama opera d'arte od opera di un artista, letta in modo proprio, cioè nella concretezza del suo linguaggio.

Se la critica o storia delle arti figurative si presentasse in questo modo, che per farmi intendere chiamerò *dinamico,* come « biografia spirituale » che nella riarticolazione aderente, obbediente del processo creativo o fare della personalità ritrova e distingue e motiva i momenti di poesia e di prosa, e positivamente e concretamente li qualifica entrambi nella loro peculiarità, ed in questo lavoro intorno alla dialettica della liberazione della fantasia, della forma, coglie e fissa e sviluppa quella particolare « posizione di problema », il farsi espressivo individuato, unico e inconfrontabile dell'artista, è chiaro che essa sarebbe molto diversa da ciò che usualmente essa appare, ed è.

Ed è chiaro altrettanto che una storia o critica cosiffatta coincide, e unicamente coincide, con la filosofia dello spirito come storia, ed anche con le dottrine scientifiche sulla spiritualità della natura come coscienza, senza alcun residuo possibile di una realtà presupposta o postulata, ma integralmente inerente al processo intuizione-espressione.

4. Quale posto infatti potrebbe avere oramai, in una critica di questa sorta, il procedimento astrattivo proprio della vecchia scienza

naturale, che costruiva metafisicamente una natura e le sue leggi? Certo, sarebbe sempre possibile l'inquadrare, o per dir meglio il tornare ad inquadrare l'opera d'arte o l'opera di un artista entro gli schemi di un'interpretazione esistenziale o metafisica o naturalistica. Ma con quale risultato, se non con quello esemplificato dallo Eddington per la scienza fisica, e cioè di precludersi il reale intendimento? E poiché la maturità filosofica ed estetica pone ormai allo studioso una ben diversa problematica, ciò si potrebbe fare soltanto o nelle contraddizioni e confusioni e disagi cui è condannato l'errore, o con palese irrazionale arbitrio, cioè con una violazione anche etica.

La critica d'arte relativamente piú avanzata, di cui si diceva, naturalmente è ormai ben staccata e lontana dal realismo primitivo degli antichi, dall'ingenua equazione fra realtà ed oggetti naturali, e le medesime realtà raffigurate dall'arte, con maggiore o minore aderenza quantitativa. A quella realtà, ed anzi storicamente parlando in polemica verso quella concezione meramente materiale ed illusionistica di essa, si è sostituità la realtà astrattiva dello scientifismo o positivismo. Quella realtà appunto che altro non è che il prodotto dello spirito astraente, e quale si è configurata nelle dottrine sulla natura, o universo psichico-fisico, elaborate alla fine del secolo XIX.

In questa storiografia o critica è vero che — quando proprio non si accetti in toto, come è raro almeno in Italia, per l'influenza o per lo scrupolo posto dal monografismo estetico, la *Kunstgeschichte ohne Namen,* la storia dell'arte senza artisti — si parla dell'artista e parte subiecti (come del resto e parte subiecti ne parlava anche il biografismo eroico vasariano), non diversamente che nella teoria della « pura visibilità », o nelle teorie dell'Einfuehlung, ma, e qui si rileva pienamente l'implicazione naturalistica di cui si diceva, come viene inteso o meglio supposto il fare dell'artista come produttore di forme?

Il problema dell'artista è il problema della forma, come costruzione stessa dell'arte figurativa; e il principio dell'arte non è la bellezza, o il concetto, o il piacere, o il sentimento, o l'imitazione, ma la *visibilità* intesa come autonoma conoscenza del reale.

Ma che cosa produce l'artista, in virtú di questa sua demiurgica visività? Produce visioni spaziali, spazialità costruita. Il contenuto del processo estetico è lo spazio, e in questa relazione fra spazio e visione è, piú che latente, evidente appieno, oltre ogni accento attivistico conferito al « vedere autonomo e creatore », il presupposto del dualismo fra spirito e natura.

La conoscenza o costruzione *spazialeggiante,* appunto in questo attributo intrinseco ha il suo limite metafisico, naturalistico. Lo spazio di cui si parla non è, evidentemente, la vita umana, lo spirito nella sua immediatezza, è un'entità, un dato, un fine dell'arte, al quale la forma, la costruzione artistica torna inevitabilmente e inesorabilmente soggetta.

E in particolare questo spazio o spazialità è un'astrazione fisico-matematica, una generalizzazione scientifico-naturalistica, quale, lo si

è veduto, non è piú concepibile dalla moderna fisica. Nell'artista, nel fare artistico è stata dunque trasferita, come di esso propria e specifica, una particolare concezione, o meglio ipotesi pseudoconcettuale, quella scientifica psicofisica.

Né si è ancora provato, ch'io sappia, a supporre l'attività artistica operante, nei riguardi del cosiddetto « mondo fisico » o natura, nel modo (e consideriamolo pure, se vogliamo, anche questo ipotetico ed equivalente all'altro: qui basta ai nostri fini la contrapposizione, rivelatrice per la sua immediata forza dissolvente) definito dalla moderna scienza fisica con la teoria della soggettività dell'universo fisico.

Si comprenderà facilmente ora, posto cosí il problema, che seguendo questa seconda ipotesi ben difficile sarebbe ragionare negli attuali, ed ordinari, termini. Perché cade la premessa di « spazio » e artista l'uno di contro all'altro, l'uno funzione dell'altro; e non c'è piú « lo spazio » realtà astratta od entità metafisica o divina, ma solo atteggiamenti soggettivi della conoscenza, modi particolari dell'esprimersi estetico ed umano.

Se la natura è lo stesso processo conoscitivo nelle sue forme, cioè è intuizione, concetto, volizione, in quale impasse si verrà a trovare il consueto e tranquillo elaboratore e palleggiatore delle forme di partecipazione-produzione dello « spazio » da parte dell'artista? Che cosa farà, mancandogli un termine, anzi il presupposto e il riferimento, sostanziale sinora e condizionante, ad una « realtà » costituita e data per nota e legalmente organica, e dovendo fare i conti con la spiritualità e solo con la spiritualità, con viventi processi di conoscenza?

5. Perciò la critica ispirata al formalismo astratto di cui mostriamo le radici naturalistiche, anche quando professa di « leggere le opere d'arte nella lingua in cui sono state scritte » (*die Kunstwerke in der Sprache zu lesen, in der sie geschrieben sind,* come scrisse il Fiedler), in realtà si configura alla perfine, in forme a volte fastidiose ormai per la loro aridità, la loro monotonia ed il loro meccanicismo, come una descrizione statica dei « valori spaziali », nelle loro piú varie e variamente escogitate e congegnate, ma sempre univoche classificazioni, dette anche talvolta, da quelli che hanno inteso dar loro carattere di metafisica necessità, « categorie della visione »; e il processo artistico viene identificato come ricerca e conseguimento, costruzione astrattiva di tali « valori spaziali » cui si conferisce — rispetto al « vedere » empirico e ordinario — carattere di assolutezza e di purezza, per cui al massimo di rigore e di conseguenza si fa corrispondere il giudizio di valore artistico.

Facile e quasi inevitabile, su questa premessa (produzione di forme spaziali — comprensione estetica come partecipazione o reviviscenza di questi nell'osservatore simpatetico), cadere o nella concezione di una evoluzione di per sé stante delle forme o principii della visibilità, o, al contatto reattivo con le esigenze portate dall'estetica dell'intuizione lirica, o della personalità, o dell'insularità del processo artistico —

vogliasi dire come piú piace — cadere nel contenutismo, come tuttodí si avvera anche in guise corpulente, rendendo le forme o determinazioni spaziali meri simboli di classi di sentimenti psicologicamente intesi.

Ora nessuno vuol negare, e tanto meno io, il debito storico verso queste dottrine, le quali hanno avuto il merito di concentrare l'attenzione — e con la fortuna di essere elaborate da spiriti geniali come quelli del Riegl, del Woelfflin e del Berenson — sull'analisi della struttura propria dell'immagine artistica figurativa. Ma un debito che comincia, per quel che sappiamo, e se sappiamo leggere, assai piú innanzi, da Plinio, e passando per Leonardo va fino anche al Lessing.

Ma qui si vuole avvertire che sarebbe del tutto fuori posto, arbitrario ed illusorio, scambiare, come tuttavia si fa, queste formulazioni formalistiche o spaziali con il *linguaggio,* quando questo si intenda secondo il concetto moderno di momento ideale, di intuizione o totalità lirica.

Il linguaggio definito dalla « pura visibilità » è un'astrazione grammaticale, che presuppone una lingua come entità, come oggettività o come realtà che si dica; e il procedimento logico della critica ispirata al formalismo astratto, sarà ormai evidente, è analogo a quello astrattivo della scienza prerelativistica, e resta ancorato agli stessi limiti invarcabili, cioè indaga e si sforza di determinare un presupposto od ente trascendente chiamato « spazio », anziché l'attività o conoscenza intuitiva in se stessa, come conoscenza caratterizzante o espressione. Non dunque propriamente storia o critica d'arte, come noi possiamo intenderla, ma schema, formazione didascalica.

6. A schiarire questa distinzione, lo noterò brevemente (ma questo spunto meriterebbe di essere sviluppato in modo piú compiuto), giova confrontare il metodo o critica discendente dalla « pura visibilità » e dal positivismo, con quello, svoltosi parallelamente, degli studi di linguistica.

Non soltanto per l'analogia significativa che presenta la permanenza del concetto di « lingua oggettiva » fin dallo Humboldt, come nella critica figurativa quello di « arte spaziale » fin dal Lessing e dallo Herbart; ma, oltre al parallelismo storico, anche la problematica recente, che tuttora nei Delacroix, nei Buehler, nei Bally, nei De Saussure, nei Broendal, nei von Wartburg, nei Paulhan (faccio qualche nome di teorici e studiosi eminenti, senza pretesa di completezza) si configura, secondo la mentalità propria della vecchia scienza naturale, nei concetti di lingua in sé, come realtà oggettiva, come entità avente propria struttura e proprie norme di esistenza e di sviluppo; e perciò la linguistica è scienza che questa realtà e queste leggi descrive, metodicamente, con la fonetica, la morfologia, la grammatica, la sintassi, la stilistica.

E come si dice che il contenuto della rappresentazione artistica è lo spazio, cosí si dice che la lingua preesiste all'individuo parlante, gli si impone, gli sopravvive, pur se possa avere ufficio o funzione di

Ausdruck, cioè come « sintomo dell'interiorità », indice del soggetto parlante (Buehler).

Oppure, rinnovando l'aristotelica dottrina di potenza ed atto, che la lingua è latente e virtuale, e passa all'atto nella coscienza individuale (Delacroix), cosí come lo spazio nella visualità produttiva diventa arte.

E come la produttività visiva ha il suo limite, alla perfine, nelle non infinite né indefinite determinazioni dello spazio (quando sia inteso metafisicamente), limite che si trova nelle sue leggi e forme quali le ha costruite la logica naturalistica, cosí la lingua è sí *raison constituante, esprit en devenir,* ma presuppone la « langue extérieure à l'individu, systhème qui ne connaît que son ordre propre » (De Saussure), e del quale perciò la linguistica detta strutturale descrive quelli che chiama gli elementi costanti, permanenti, identici, e le norme di sviluppo.

La lingua è entità « purement abstraite, norme supérieure aux individus, ensemble de types essentiels que réalise la parole infiniment variable » (Bröndal). E la distinzione fra spazio e spazialità costruita, fra spazio e visibilità pura e produttiva, non è diversa dalla distinzione fra lingua e parola, quale è posta dal De Saussure e dal von Wartburg.

Ma è troppo nota, o almeno lo spero, la critica delle contraddizioni, e la risoluzione che questa metodologia positivistica ha avuto nella riflessione estetica e linguistica del Croce e del Vossler, perché io ne faccia qui piú che menzione. Credo però che questa relazione che ho tracciato fra teoria della pura visibilità e teoria linguistica gioverà a chiarire reciprocamente i limiti di ognuna, nella loro comune origine e nell'analogia stretta dei loro procedimenti.

7. Non sembrerà superfluo l'avere richiamato l'attenzione su queste osservazioni, quando si pensi che, malgrado lo sviluppo indicato cosí dell'estetica come dello stesso pensiero scientifico, l'attualità sia pure anacronistica — che però non maraviglia chi intenda che ogni società o momento storico recapitola la intera storia umana — della vecchia concezione positivistica, è tuttora un fattore operante nella cultura del nostro tempo.

E questa attualità, come altre volte ho mostrato (1), nella critica d'arte figurativa straniera ed anche italiana deriva non soltanto dalla resistenza delle dottrine elaborate da quella cultura che caratterizzò lo scorcio del secolo passato, quanto, e, forse piú, dal fatto che di essa sono rimasti idealmente contemporanei e se ne possono considerare costitutivi (altro che ideale, modernità, o avanguardia!) molti movimenti cronologicamente ulteriori, o « poetiche », come è piú proprio dire, anche recenti o recentissime quali il cubismo, il futurismo, l'espressionismo, l'astrattismo nelle sue varie formule: poetiche che tutte in varia guisa si rifanno alle concezioni psicofisiche e le conti-

(1) Vedi: *Commenti* cit., p. 113 e passim.

nuano, e non sempre arricchendole o chiarendole; ma anzi vi si esauriscono, e talvolta con involuzioni bizantine. E dire che c'è stato chi, nel futurismo e in altri aspetti dell'ultima cultura decadente, ha veduto, grossamente, i prodotti dell'*Estetica come scienza dell'espressione!*

E quanto alla reviviscenza, pure recente, e connessa specialmente con gli aspetti di decadentismo etico-culturale o irrazionalismo, della trascendenza o dualismo in veste di « filosofia esistenzialista », in questo caso vi sarebbe davvero e soltanto da consigliare, poiché tanto si parla di oggetto, di natura, di esistenza, di realtà, di spazio, e di altre simili vecchie conoscenze della metafisica e della scienza naturale, un puro e semplice aggiornamento! Se ne verifichi dunque la validità possibile, se non si vuole mediante la moderna filosofia del pensare storico, almeno mediante la filosofia moderna della scienza degli Einstein, dei Poincaré, dei Whitehead, degli Alexander, degli Eddington, che anch'essa quelle astrazioni ha dissolto.

8. La concezione romantica della lingua, ponendosi contro l'intellettualismo illuministico, contro la *raison* astratta inquadrante la *realtà* dall'esterno, ne superò i limiti impostando la linguistica come indagine storica. Invece di ricondurre le lingue, tutte le lingue storiche, agli arbitrari schemi e paradigmi ed alle geometriche regole della grammatica logica, pose il problema di studiarne lo sviluppo e l'intrinseco comportamento.

Contrappose dunque alla generalità l'individuazione, e fu uno sforzo, per certi aspetti tuttora non superato, verso il possesso della personalità storica delle manifestazioni spirituali. La lingua finí d'essere considerata prodotto meccanico e convenzionale, e fu intesa invece come la stessa attività creatrice dello spirito. Riprendendo il pensiero del Vico, lo Hamann, lo Herder e lo Humboldt dettero larghe e complesse specificazioni di questo concetto, ispirandosi sempre alla dottrina kantiana dell'intuizione.

Una certa dose di oggettivismo, come restava nella noumenologia kantiana, cosí rimase anche nella Sprachphilosophie romantica: in modo eminente nella considerazione, glottologicamente oggettiva, delle lingue come istituti organici. Ma, come ognun sa, col prevalere del materialismo e del positivismo, lo sviluppo organico dei romantici degenerò in evoluzione, la spiritualità del reale in necessità materiale e fisica; la linguistica cosí fu equiparata alle altre scienze naturali, e formulata anch'essa secondo le presunte leggi del meccanicismo causale. Finché i precedenti romantici ritrovarono attualità critica nel pensiero del Croce e del Vossler, e l'attuale sviluppo.

Non diversamente accadde nel settore delle teorie sulle arti figurative e della storia o critica d'arte, per quanto con un processo cronologicamente non coincidente, anzi sfasato, e nemmeno interferente (e ciò non fu privo di gravi conseguenze) con quello seguito dalle teo-

rie estetico-linguistiche; ma questo non ha valore, si sa, ritracciando una linea di connessione ideale.

Un certo parallelismo si nota fino agli inizi del secolo XIX, ed è sempre condizionato da quella parte della *Critica del Giudizio* (specialmente punto 51) nella quale Kant classifica le arti secondo la parola, il gesto ed il tono. L'incrocio caratteristico con la riflessione linguistica romantica si nota in alcuni scrittori, per esempio nel Rumohr e nella specificazione che egli dà del suo Kunstlerisches Wollen, nelle espressioni sintomatiche del D'Agincourt (« langage artistique »), e del Quatremère de Quincy (« langue sensible »). E lo Schlosser ha posto in giusto rilievo le osservazioni di Hermann Hettner (« L'arte figurativa è lingua, nient'altro che lingua, certo non di concetti »). Ed in sostanza già anche lo Hamann, nel frammento critico sui « purismi della Ragion pura » del 1784, pubblicato fra noi dal Croce, nella stessa egualità di considerazione in cui pone suoni, o parole, e segni, o frafica, o plastica, mostra di accomunare poesia, musica ed arti figurative sotto il segno del linguaggio. Ed infine, anche nei piú tardi scritti del Fiedler si ritrovano spunti analoghi, e della stessa origine, però non sviluppati.

Ma questi accenni sporadici non ebbero per le teorie sull'arte figurativa né l'influenza, né la conseguenza, né lo sviluppo, che gli analoghi concetti ispiratori ebbero per le teorie sul linguaggio.

A ciò si opponeva la pesante tradizione, l'influenza determinante della « letteratura sull'arte », (e in sostanza riduzione dell'arte figurativa a poesia, e del giudizio artistico a giudizio sul contenuto letterario), che si scorge cosí invadente per esempio in Hegel e in Wackenroder, ed impedisce loro qualsiasi osservazione concretamente aderente sull'arte figurativa.

E si opponeva anche l'inesperienza, o la sottovalutazione teorica, di quel tanto di critica interna (non dico implicita nelle opere d'arte), veramente formale, o meglio rivolta a caratteri peculiari del fare artistico, che era tramandata in termini specialmente di giudizi d'atelier, di apprezzamenti « tecnici », esteticamente involuti e inadeguati, ma validi a caratterizzare aspetti originali e proprii della « maniera », dello « stile ».

Su questi giudizi saltuari, sconnessi, non sorse una problematica, poiché le estetiche valide sin dall'antichità, intellettualistiche, edonistiche o moralistiche che fossero, in altro ponevano tutte il valore essenziale dell'arte, ed abbassando lo « stile » a strumento, a « tecnica » onnivalente e trasmissibile, lo affidavano all'ancella, la precettistica pratica di mestiere. Nella quale i processi vitali del fare figurativo morivano, disseccati in formule generiche e meccanicamente didascaliche.

Coloro che studiarono le arti figurative ereditando, accettando, per non riuscire a liberarsene, la tradizione estetica « letteraria » (rinnovatasi vigorosamente anche perché divenuta rivendicazione della validità universale delle arti, già considerate meccaniche, accanto alla poesia ed alla storia), e quindi considerarono lo « stile » come tecnica

o mezzo, continuarono a far centro dell'attenzione il contenuto *figurale*, la materia e le azioni rappresentate, e perciò sfuggí loro l'identità possibile fra lo « stile » o « maniera » e il « linguaggio » nuovamente teorizzato dalla speculazione romantica.

Attraverso il formalismo herbartiano, e la dottrina della oggettività, o sostanzialità (e non accidentalità) in arte dei rapporti formali, in poesia pensieri, in musica toni, in arte contorni, e della relatività o transitorietà del contenuto rispetto alla forma, e certo non senza incrociarsi con altre suggestioni analoghe che gli venivano dallo psicologismo, il Riegl nei suoi ultimi anni ritrovò, sebbene sommariamente, le ragioni di una connessione fra critica d'arte e linguistica, e formulò il tentativo, troppo poco noto, di una « grammatica storica » delle arti figurative (1), in parallelismo con gli studi linguistici allora prevalenti.

Ma in questa che si può definire ancora, per il suo originario stimolo mentale, un'eredità romantica, si conclude l'esperienza di una formulazione dell'arte come linguaggio, e coi limiti esattamente notati dallo Schlosser (2). Mentre, al paragone e di fronte ad essa, ben altro sviluppo e ben altra estensione e prevalenza hanno avuto le contaminazioni naturalistiche delle dottrine della « pura visibilità », che debbono essere nettamente distinte dal tentativo riegliano, per quanto in questo sia mancata l'esigenza equilibratrice e inveratrice di indagare la forma artistica, prima che come « partecipazione » o linguaggio, come creazione o stile dell'artista.

9. Ma c'è una ragione storica che sola può sciogliercì, una volta ritrovata e precisata, dal naturalismo della spazialità, puramente estesa, che caratterizza la critica d'arte piú diffusa, di cui abbiamo parlato, come eredità soprattutto del pesante ed arido Hildebrandt e del Woelfflin. Ed è che, pur senza consapevolezza della relazione (la sostituzione di astrazioni psicofisiche al pensare logico o storico aveva prodotto questo disinteresse per i « precedenti », queste insensibilità cause di sclerosi nell'errore), le dottrine della « pura visibilità » discendono direttamente dalla teoria lessinghiana dei limiti delle arti, proprio nell'elemento caratteristico della, diremo cosí, unilateralità spaziale. E del resto io credo che questo passaggio sia avvenuto mediatamente, per tramite ad esempio del Lotze e di altri psicoestetici di quel tempo.

Non voglio ripetere cose già altra volta dette, e perciò rimando ancora una volta a precedenti saggi su questa materia (3). Tuttavia occorre sottolineare alcuni punti, particolarmente importanti ai nostri fini.

La dottrina lessinghiana può essere riassunta, nel suo principio piú originale derivato dal problema che le fu proprio, quello della distinzione

(1) In Alois Riegl, in *Gesammelte Aufsätze*, 1929, p. 137 sg.

(2) J. von Schlosser, *La storia dell'arte nelle esperienze di un suo cultore*, Bari, Laterza, 1932.

(3) Vedi: *Colloquio con un mio critico*, in « La Critica d'Arte », XXVII, 1949, pp. 148 sgg.

delle varie arti, in ordine alla diversità dei mezzi proprii di ciascun'arte. La dottrina si concreta perciò nella formulazione dei caratteri specifici della pittura, e di contro, della poesia. La pittura consiste in mezzi o segni che sono forme e colori nello spazio, la poesia di mezzi che sono toni articolati nel tempo; e poiché i segni non possono non avere un intrinseco e necessario rapporto con ciò che è designato, i segni coesistenti non possono esprimere se non oggetti o parti di oggetti coesistenti, cosí come i segni consecutivi non possono esprimere se non oggetti o parti di oggetti consecutivi. Gli oggetti coesistenti tra loro, o le cui parti siano coesistenti, si chiamano corpi, e questi dunque, per le loro qualità visibili, sono gli oggetti della pittura; gli oggetti successivamente consecutivi fra loro, o le cui parti siano consecutive, si chiamano in generale azioni, e queste dunque sono l'oggetto della poesia. Le arti, infine, si possono distinguere in *simultanee* (arti dei corpi e dello spazio), e *successive* (arti delle azioni e del tempo).

Questa dissociazione (che ha un presupposto, occorre ricordarlo, essenzialmente naturalistico: per il Lessing la pittura fu sempre *imitazione,* e in quanto tale esprime oggetti visibili) per cui si foggia un mondo puramente esteso, fuori del tempo, dove ogni successione si annulla, risolvendosi nella coesistenza, nella puntuale simultaneità, è anche propria, esattissimamente, del naturalismo scientifico: ed è quasi inutile, per l'evidenza stessa scaturente dalla formulazione, mostrare con esempi, che potrebbero essere plurimi, come la critica d'arte collegata alla « pura visibilità » si risolva, appunto, nella descrizione di forme puramente estese, e soprattutto supposte coesistenti, simultanee, come prodotte da una proiezione unitaria e compatta, senza sviluppo o senza storia, e insomma senza problema. Astrazioni, come si diceva.

Né è possibile sottovalutare l'importanza storica che la dottrina lessinghiana ha avuto, e che spiega anche la sua persistente attualità, per quanto non sempre conscia: basta rileggere il saggio che il Croce sentí il bisogno di aggiungere alla settima edizione della sua Estetica, dedicato appunto al piú che secolare sviluppo delle dottrine dei limiti e delle classificazioni delle arti nella filosofia posteriore al Lessing, da Kant e da Herder fino allo Hartmann ed al Lotze (1).

(1) B. Croce: *Estetica,* VII ediz., 1941, pp. 505-515.
Stimo utile ricordare qui anche un passo della *Metacritica sui purismi della Ragion pura* dello Hamann, scritto nel 1784 (trad. Croce): « Suoni e lettere sono dunque pure forme a priori, in cui niente s'incontra di ciò che appartiene alla sensazione o al concetto di un oggetto, e sono i veri elementi estetici di ogni umana conoscenza e ragione... La piú antica lingua fu musica, e, accanto al tastabile ritmo del battito del polso e del respiro pel naso, fu la piú corpulenta immagine originaria di ogni misura del tempo e delle relazioni numeriche di questa... La piú antica scrittura fu pittura e disegno; si occupò, dunque, anch'essa fin dal principio dell'economia dello spazio, della limitazione e determinazione di esso per mezzo di figure. Perciò i concetti di tempo e di spazio, per mezzo dell'efficacia, persistente ad oltranza, dei due piú nobili sensi della vista e dell'udito, si son fatti, nell'intera sfera dell'intelletto, cosí universali e necessari,

A noi qui importa determinare con certezza il nucleo dottrinario, che, avendo assunto autorità soprattutto dalla fissazione kantiana, ha bipartito la riflessione sull'arte, la critica e storiografia sulla poesia, la musica e le arti figurative, e specialmente su queste ultime, secondo le presunte categorie originarie della conoscenza intuitiva, lo spazio ed il tempo. E a questo punto si renderà sempre piú chiara l'importanza del collegamento, che qui si compie, fra diverse esperienze, ordinariamente l'una all'altra estranee, e il cui coordinamento, per contro, si mostra valido a chiarire le idee.

Specialmente a questo proposito, poiché veggo che, anche in queste pagine, abbondano gli equivoci e le oscurità, o le approssimazioni: come quando si dice, ad esempio, che il movimento è una somma di momenti immobili; oppure che un pittore tendeva a superare la mancanza del tempo nella successione empiricamente spaziale delle immagini o figure; o che la prospettiva sarebbe un ritrovato strumentale valido a consentire lo sviluppo di una narrazione (svolgimento temporale) nello spazio; o addirittura quando si scambia il ritmo temporale con la successione narrativa di alcune pitture. Ma in generale osservo che spazio e tempo vengono intesi ancora in modo astratto, materiale-oggettivo, e non, semmai, come categorie o forme dell'intuizione, e ciò sempre per conseguenza della critica d'arte purovisibilista e della sua immediatezza naturalistica. E cosí, infine, la definizione del cinema come arte si presenta come una forma mista, risultante dalla somma di spazio o immagine, e di tempo o movimento fisico. E poiché, come altrove ho notato, questi concetti vengono usati e abusati (1) a proposito di cinema come arte, nei tentativi di definirne la natura, è bene porre il problema in termini rigorosi.

10. Anzitutto, se Kant ha accolto in sostanza l'adeguazione lessinghiana per l'arte figurativa, non perciò la sua estetica trascendentale si può dire riferita ai termini storici delle sue conoscenze scientifiche. E' bene che non vi siano equivoci su questo punto. La pura forma della spazialità come ordinatrice dei dati del senso esterno non coincide affatto con lo spazio euclideo della geometria e della fisica della sua epoca; né il tempo col tempo assoluto, unico per tutti gli esseri, di Newton.

Kant non poteva conoscere lo spazio non euclideo delle geometrie superiori, costruito un secolo dopo di lui, ma intese per certo che lo spazio empirico non aveva necessariamente carattere euclideo, ed anzi distingue fra spazio euclideo e spazio della comune esperienza, non isotropo e non omogeneo, cioè non geometrico. E la teoria kantiana

come la luce e l'aria sono per l'occhio, per l'orecchio e per la voce; cosicché spazio e tempo, se non ideae innatae, pure sembrano matrices di ogni conoscenza intuitiva ».

(1) Vedi: *Spazio, tempo, arte, cinema,* in « Bianco e Nero », 1949.

dello spazio vuol essere valida per spiegare le nostre rappresentazioni empiriche.

Ma il punto che ha per noi particolare importanza è questo: che Kant, nel formulare l'esigenza di una scienza della forma delle sensazioni, cioè della conoscenza intuitiva, e riducendo questa alle due categorie o funzioni dello spazio e del tempo, osserva che una sintesi di rappresentazioni fuori di noi non è possibile, se prima non la compiamo dentro di noi, ed ammette perciò una ideale priorità della forma del tempo su quella dello spazio, un necessario concorso dell'intuizione temporale nel prodursi della sintesi spaziale.

Il Croce formulerà poi la classica obbiezione che le presunte categorie originarie sono invece in realtà formazioni posteriori e complicate, e che la materia delle sensazioni qual'è indicata da Kant, in quanto avvertita è già intuizione, elaborazione spirituale, attività estetica nella sua primaria manifestazione, come conoscenza caratterizzatrice o qualificatrice.

Ma per il nostro discorso è da rilevare che la stessa interna incertezza della formulazione kantiana nella *Critica della ragion pura,* e piú ancora la contraddizione che v'è con la parte della *Critica del giudizio* nella quale accetta la classificazione delle arti secondo i loro presunti caratteri specifici (per influenza del Lessing non contrastata da diretta e produttiva esperienza dell'arte), tradiscono una instabilità, una oscillazione del pensiero kantiano, una incrinatura logica, che, se approfondita, avrebbe potuto dar luogo già allora a sostanziali obbiezioni alla teoria delle arti distinte secondo il tempo e lo spazio leibnitziani del Lessing.

Nell'ammettere una ideale priorità della forma temporale, e quindi nel non separare rigorosamente, ma anzi nel connettere ed in qualche modo unificare le due funzioni, Kant, come osservò esattamente il Cassirer, anticipava o quanto meno non escludeva la unificazione del tempo e dello spazio, o traduzione del tempo in una quarta dimensione spaziale, definita dalla prima teoria della relatività di Einstein.

Ma, ciò che è piú significativo ai nostri fini, condizionava e implicava potenzialmente la refutazione logica di ogni concezione materialistica o naturalistica — quella appunto che sta sotto alle teorie della spazialità ancora in uso — nella quale l'elemento spaziale e l'elemento temporale vengono dissociati come astratte realtà, escludendo ogni divenire.

La distinzione naturalistica delle arti in simultanee e successive trovò nella storia dell'estetica una sola valida critica, quella dello Schleiermacher, esposta e commentata dal Croce (1), e che presumo discendente appunto da quell'aspetto « aperto » del pensiero kantiano. Essa non ebbe tuttavia incidenza sullo sviluppo del problema, anzi rimase del tutto isolata e improduttiva, di contro alla dilagata estetica

(1) B. Croce, *Estetica,* VII Edizione, pp. 348-60, 514-17, 519-20; e vedi anche il saggio sullo Schleiermacher, del 1933, in *Ultimi Saggi,* pp. 161-179.

naturalistica della spazialità; ed io stesso debbo confessare che, malgrado la coincidenza sorprendente con un'osservazione anche da me fatta (1), non l'ho conosciuta e non ne ho inteso l'importanza, altro che recentemente.

Lo Schleiermacher con acutissimo rilievo annotava che « la realtà dell'arte *come apparenza esterna* è condizionata dal modo, fondato sull'organismo fisico e corporale, in cui l'interno si estrinseca: movimenti, forme, parole... Ma ciò che v'è di comune nelle varie arti — cosí proseguiva — non è l'esterno, che anzi è l'elemento di diversificazione ». Quale valore può avere dunque una distinzione fra le arti fondata sugli elementi esterni? E in particolare, quale valore può avere la distinzione lessinghiana fra arti *simultanee* ed arti *successive?*

E concludeva con questa riflessione basilare e veramente ancor oggi chiarificatrice: che quella ipotetica differenziazione era affatto secondaria, perché nell'unità della coscienza o vita spirituale logicamente pensabile, sarebbe stato incongruo e anzi contraddittorio in termini il porre un'attività produttiva svolgentesi in forme che fossero in pieno contrasto con l'umana capacità o possibilità di correlativamente intenderle e ricostruirle. E realmente, se cosí si potesse pensare, sarebbe necessario ammettere la vita spirituale come complesso di attività l'una all'altra incomunicabili e inconoscibili.

Scrive dunque lo Schleiermacher: « Il contrasto fra i due ordini d'arte (il simultaneo e il successivo, secondo lo spazio e secondo il tempo come entità assolute e trascendenti) significa solamente che *ogni contemplazione, al pari di ogni produttività, è sempre successiva,* ma che, nel pensare la relazione dei due lati in un'opera d'arte, l'uno e l'altro ci appaiono indispensabili: il coesistere (*das Zugleichsein*), e l'essere successivamente (*das Successivsein*) ».

11. Torneremo piú oltre su questa osservazione intorno alla interna e necessaria rispondenza delle manifestazioni spirituali, ed in particolare sulla egualità di processo della produttività e della contemplazione. Preme ora di mostrare che anche nella formulazione dei concetti di spazio e di tempo, quale si è sviluppata nella moderna psicologia e nella moderna filosofia della scienza si giunge a conclusioni strettamente analoghe, di risoluzione dello spazio o natura o realtà in evento o divenire o processo, e quindi nella risoluzione in storia, negativa di tali concetti come opposte entità, benché senza il rigore crociano della definizione logica.

Pur nell'approssimazione, e direi nell'incompiutezza, il pensiero del Bergson è sempre ricco e suggestivo, e spesseggia di geniali staccate intuizioni. E' cosa nota che fin dal saggio dell'89 sulle *Données immédiates de la conscience* egli aveva sostanzialmente anticipato le scoperte del relativismo con la concezione del continuum quadrimensio-

(1) Vedi: *Cinematografo rigoroso,* in « Cineconvegno », 1933; *Cinematografo e teatro,* Pisa, 1934.

nale: il tempo, tradotto dall'interiorità della coscienza nell'esteriorità della natura geometrica e meccanica, era da considerare non solo come spazio, ma come una vera e propria quarta dimensione spaziale.

Scioltosi cosí dalle vecchie soverchianze metafisiche, il Bergson in *Matière et mémoire,* ma soprattutto nel saggio del '24 dal titolo *Durée et simultanéité,* approfondiva ed arricchiva le sue distinzioni, pur senza riuscire a connettere spunti sporadicamente luminosi in logica unità.

E cosí proseguiva l'intuizione precedente, fissando il concetto di durée pure, non tempo assoluto, o simboleggiato in una formula matematica, ma implicante le durate multiple, come nella teoria della relatività. Nell'empito del suo vitalismo, il tempo era sentimento immediato dell'io che si lascia vivere, compenetrazione di stati d'animo, e perciò variabile secondo il contenuto, l'intensità, la tensione della vita spirituale. Quindi vi erano durées d'écoulement différent, e non si poteva parlare di vera e propria simultaneità, se non come di una constatazione estrinseca fatta con mezzi meccanici ed arbitrari di misura (orologio); poiché i processi vitali relazionati non si svolgono nello stesso tempo o secondo il medesimo tempo, ma nel suo interno ciascuno di essi ha un modo proprio ed incomparabile di scandire il proprio tempo.

Per quanto il Bergson aggiungesse poi che il « sentimento ingenuo ed elementare della durata » era integrato dalla memoria, la quale fa connettere un prima ed un poi; che porre una memoria significava porre una coscienza, presente nei singoli momenti, che li connettesse insieme, e che, infine, la coscienza, fondando l'idea di tempo, interveniva come un principio unificatore dei dati qualitativamente eterogenei dell'esperienza sensibile immediata (ricongiungendosi cosí al concetto kantiano), rimase sempre impigliato nella indistinzione confusa fra intuizione irriflessa ed ingenua e procedimento concettuale, ed identificò sincretisticamente durata o tempo, e sentimento immediato o intuizione.

Tuttavia il suo pensiero, se resta mescolato e confuso, non è però privo di un avvio problematico alla distinzione, come quando scrive che « ponendosi nella coscienza immediata ed elementare, che precede ogni distinzione e comparazione riflessa, non si può giungere alla nozione di un tempo unico, denominatore comune dei nostri giudizi sulla simultaneità e la successione degli avvenimenti ». Ma egli non svolse rigorosamente questa intuizione, e quindi oscillò di continuo fra l'intendere il tempo, come si è visto, come una metafora del processo vitale-spirituale nella sua immediatezza, intesa in una guisa veramente precrociana, e il tempo come una categoria logica al modo kantiano, e il tempo come la stessa forma creativa della vita. Malgrado ciò, è evidente che il tempo, come lo spazio, sostanzialmente perdono nel pensiero bergsoniano ogni carattere di entificazione, e che i giudizi di simultaneità e di successione sono considerati prodotti di

astrazione. Spazio e tempo tendono a risolversi come processo vitale, seppure ancora indistinto ed informe.

Una critica radicale ai concetti di spazio e di tempo è stata condotta anche dalla filosofia della scienza. Già il « realismo » inglese aveva posto in evidenza che il materialismo o naturalismo dissociava gli elementi spaziali delle cose da quelli temporali, e si figurava un mondo puramente esteso, fuori del tempo, dove le stesse successioni si annullavano, risolvendosi nelle coesistenze (e non sembra anche questa la critica piú competente a certe descrizioni formalistico-astratte delle opere d'arte?).

Secondo il pensiero « realista », invece, il fattore tempo è parte integrante del cosmo; ogni elemento spaziale e lo spazio stesso nella sua totalità sono considerati reali solo nel loro divenire temporale. L'elemento primordiale del cosmo non è piú l'atomo, punto dello spazio sospeso in un'indeterminata e vuota eternità, ma è l'evento, cioè il punto spaziale preso nella crisi del tempo. Il mondo del materialismo è un mondo istantaneo, senza ieri e senza domani; nel mondo concepito dai « realisti » il passato ha un'esistenza reale, è energia propulsiva che cangia il presente in eterno avvenire.

Sulla stessa linea procede l'Alexander, specialmente nella critica limitativa che rivolge ai relativisti, i quali risolvono il tempo e lo spazio in continuum quadrimensionale, ma tendono, per residui di naturalismo (1), a ridurre il tempo allo spazio, e cosí ad annullare il divenire. L'Alexander intende spiritualisticamente la funzione del tempo, come un principio interno di organizzazione e di sviluppo dello spazio: lo spazio si fa nel tempo, il tempo è la mente o l'anima dello spazio, come immaginosamente scrive.

Ma la piú chiara formulazione in questo senso è quella data dal Whitehead, in *The concept of nature* (1926). Anch'egli osserva che non si può isolare il tempo dallo spazio, e che l'errore fondamentale del materialismo o naturalismo è stato quello di aver fatto dello spazio istantaneo l'unico campo dell'attività creativa della natura. La natura invece non è, ma si fa nel tempo. Ciò che egli chiama « the creative Advance of Nature » è divenire concreto, evento, rispetto al quale spazio e tempo sono relazioni secondarie fondate su di esso, ed in certo modo astratte. Nel divenire noi isoliamo per astrazione postuma i rapporti spaziali ed i rapporti temporali: il carattere dello spazio e del tempo è puramente relazionale, e non c'è uno spazio assoluto al di fuori dell'ordinamento degli eventi e posto come una sorta di recipiente comune di essi, e non c'è un tempo assoluto entro il quale la natura diviene.

(1) Vedi il saggio citato nella nota (1) a pag. 19. Le migliori esposizioni critiche della moderna filosofia delle scienze sono sempre quelle di Guido De Ruggiero, delle quali mi sono giovato con grande utilità (*Filosofi del Novecento; La Filosofia contemporanea,* etc.). Ho letto anche con profitto il saggio di G. Furlani, *La concezione del mondo fisico nella scienza moderna,* in « Rivista di Filosofia », ottobre-dicembre 1932.

L'Alexander si domanda ancora: esiste una sola serie, od una pluralità di serie temporali? E risponde che ogni specie o gruppo di eventi ha il suo ordinamento temporale. Il concreto divenire della natura non è la variante *t* della fisica. Noi abitualmente confondiamo « il movimento creativo che sperimentiamo e conosciamo come continua transizione della natura nella novità » (intendi: svolgimento dello spirito come creazione), con le singole serie temporali che impieghiamo per scopi di pratica misura. Il vecchio concetto di natura immobile e trascendente si risolve dunque anche qui nel concetto idealistico di certezza sensibile. Ciò che chiamiamo natura è *prensione,* unità prensiva; non realtà od *esse,* ma realizzarsi.

12. Il riflettere organico, movente dall'esigenza di chiarimento dell'esperienza scientifica, sui concetti di spazio e di tempo, cosí compiuto, rende inevitabile la dissoluzione della meccanica natura in quanto la realtà, dello spazio come astrazione naturalistica, e la sua interiorizzazione come divenire, come processo del conoscere.

Dopo quanto ho detto, non starò a riassumere i concetti dell'estetica come scienza della conoscenza intuitiva: sarebbe superfluo per la sua notorietà, e d'altronde le sue conclusioni sono implicite nella mia ricerca, e la sorreggono. Ma v'è un punto, quasi direi un nodo del pensiero crociano, che mi ha travagliato a lungo, e il cui mancato chiarimento esauriente mi si è rivelato poi come il limite entro il quale mi ero anch'io involuto, e che veggo essere limite ordinario alla conoscenza autentica del pensiero estetico crociano, con tutte le conseguenze negative; un punto dunque dolente, e dolentemente condiviso, che sarà perciò tanto piú necessario illuminare, per la certezza che v'è dell'incontro con tanti espressi e repressi dubbi e perplessità.

Il nodo è nella difficoltà del passaggio dalla teoria dell'arte come pura intuizione, e la concezione dello spirito come storia. Il chiarimento di questo punto condiziona la possibilità di un concreto sviluppo della storiografia o critica d'arte.

Per chi si occupa d'arte, e in particolare di arti figurative, è facile accondiscendere al *fach,* e quindi restringere la propria esperienza filosofica alla *Estetica.* Ed in essa si può leggere che l'arte è conoscenza intuitiva, indipendente ed autonoma rispetto all'intellezione, indifferente alle discriminazioni posteriori fra realtà ed irrealtà, ed alle formazioni e appercezioni, anche posteriori, di spazio e tempo; che ciò che s'intuisce, in un'opera d'arte, non è spazio e tempo, ma carattere e fisionomia individuale; che l'attività intuitiva è veramente determinata allorché le si attribuisce un'unica categoria o funzione, non spazialeggiante o temporaleggiante, ma caratterizzante, o meglio allorché viene concepita essa stessa come categoria o funzione, che dà la conoscenza delle cose nella loro fisionomia individuale; conoscenza caratterizzante, e perciò stesso espressione.

Intuizione come espressione, carattere e fisionomia individuale. A chi possedeva come piú matura esperienza sull'arte figurativa quella

della « pura visibilità » ed i suoi derivati, la quale sembrava operare le stesse distinzioni fra realtà ed irrealtà, e considerava solo reali le forme, e ne rifiutava una giustificazione intellettuale o pratica o immediatamente materialistica, e che vistosamente porgeva una grande varietà di specificazioni di forme, è potuto sembrare ed è sembrato che l'estetica crociana arrecasse nuovi, ma non sostanzialmente contrastanti, argomenti di conferma. Una sorta di autorevole e tranquillizzante crisma filosofico. E infatti la massima preoccupazione della critica figurativa non è stata quella di applicare agli individui artisti, solo reali secondo il Croce, l'una o l'altra di quelle molteplici specificazioni?

Senonché nel far questo, nel conciliare cioè corrivamente ed affrettatamente, si è sempre piú perduto di vista il limite sostanziale delle dottrine sull'arte figurativa discese dalla teoria dei limiti delle arti, e cioè che tali dottrine considerano l'attività spirituale, nella specie l'attività artistica, secondo un'ipotesi assurdamente dimidiatrice, anzi monca e mutilatrice anche restando alla definizione kantiana dell'intuizione: vale a dire secondo l'ipotesi che la conoscenza intuitiva potesse verificarsi in virtú della sola categoria spaziale, senza necessariamente implicare quella temporale, e a patto di concepire lo spirito procedente in una sorta di doppio (e magari multiplo) binario, secondo parallele che non s'incontrano mai. E quelle dottrine sono concresciute, si sono gemmate e inturgidite via via, con un progresso davvero quasi morboso, malgrado le nuove teorie della conoscenza, e si sono conservate, in un beato appagamento, oltre la stessa teoria crociana dell'unità delle arti, e le sue logiche implicazioni.

Ove la stessa riflessione aderente sul carattere di *svolgimento* inevitabilmente proprio di ogni lavoro mentale o critico anche condotto intorno alla forma, e sia pure come definizione geometrica di una forma, non avesse avvertito della difficoltà gnoseologica corpulenta, sarebbe bastato che anche da un punto di vista puramente teorico o logico si fosse osservato che, intendendo la conoscenza intuitiva condizionata al valore *spazio,* non si poteva a meno di integrarla coerentemente col valore *tempo.* E allora l'intervento del concetto di tempo avrebbe senza dubbio impedito o corretto (costringendo se non altro a negare, od a risolvere la difficoltà) la interpretazione astrattamente spaziale, zoppa, incongrua ed arbitraria; e l'introduzione del concetto di temporalità avrebbe potuto aprire la strada al chiarimento che l'opera d'arte non si poteva continuare — oltre ogni nebbioso schermo — a concepirla come un fatto, ma come un fare, cioè un processo. Tuttavia questo non è avvenuto, come ognun sa e può vedere, ed è perdurato l'incredibile semplicismo; e l'opera d'arte è stata intesa, e descritta (e impoverita) come una sorta di immobile monade spaziale, fisico-metafisica.

Debbo rivolgere la veniente critica soprattutto a me stesso. Quando questa difficoltà è stata da me avvertita, e perciò mi si è posta l'esigenza di risolverla, ciò non è avvenuto su di un piano di connesso rigore speculativo, ma come chiarificazione e approfondimento di concrete esperienze d'arte. Scavando addentro nelle rappresentazioni arti-

stiche col mezzo ermeneutico della grammatica purovisibilista, ben presto ne provai insoddisfazione e mi accorsi dei suoi limiti statici, e soprattutto che le definizioni formali cosí astratte cui si perveniva erano, prese di per sé, indeterminate e polisense, e che i piú diversi sostrati mentali potevano essere ed erano all'origine di una medesima od analoga struttura, cosí com'essa era grammaticalmente determinata. E qui senza dubbio mi soccorsero per via indiretta l'esperienza linguistica piú avanzata, fatta specialmente sul Paul e sul Vossler, e le loro osservazioni (fatte contro le « leggi » della grammatica generale) sulla diversità delle categorie psicologiche sottintese a formazioni linguistiche apparentemente eguali, per esempio in quei casi (traduttore - traditore; ein Mann - ein Wort; bon capitaine - bon soldat) nei quali l'egualità di struttura astrattamente considerata — come nella pura visibilità il lineare, il pittoresco, i valori tattili, la forma chiusa, etc. — era invece motivata da relazioni differentissime, di identità o equivalenza, desiderative, condizionali, etc.

Studiando e cercando di intendere nel loro intimo episodi d'arte figurativa, opere ed autori che mi apparivano tanto piú ben distinti, nel carattere del loro fare, quanto piú univoca, spesso, era la loro definizione critica formalistica, pervenni a chiarirmi l'inconsistenza, o quanto meno l'insufficienza di un procedimento che presupponeva l'operare artistico semplicisticamente, senza differenze ed antitesi; ed obbedendo all'osservazione sperimentale potei raggiungere e possedere saldamente il concetto che ciò che nelle arti figurative era indistinto, supposto compattamente espressione o poesia (e sia pure più o meno realizzata, piú o meno perfetta in base a misure di coerenza e saldatura interna), era in molti casi non già pura rappresentazione, ma per esempio rappresentazione giudicante, ossia non piú arte, ma giudizio storico o critico. potei cosí liberare dall'uniformità e dal pericolo meccanicistico (che poi si risolveva sempre in cadute contenutistiche) l'analisi estetica, illuminando anche nelle arti figurative il mondo della *prosa,* e non limitandomi ad affermarlo, ma qualificandolo nelle sue varie e positive articolazioni e flessioni spirituali (1).

E magari mi fossi ricordato prima la massima scolastica, che poteva bastare ad aprire la strada: *nulla ars in se tota versatur!* L'operazione umana generalmente chiamata opera d'arte si disegnava con nuova complessità, e veramente, com'era, vivente travaglio, processo, lotta dello spirito entro se stesso nel liberarsi, nell'individuarsi in forma lirica o in altri passaggi e risoluzioni della vita.

Processo, farsi, divenire: cosí intendendo veniva a scadere del tutto e irrimediabilmente la possibilità di ridurre la forma o la poesia ad una puntualizzazione, ad un mistico assoluto « spaziale », ed a rivelarsi appieno il carattere storico dell'attività estetica. Ma a questo punto si manifestò (e non poteva forse, a tale stadio, non manifestarsi)

(1) Vedi: *La critica d'arte nell'età barocca e i Carracci,* in « La Critica » di B. Croce, 1933, fascc. V-VI; e molti altri saggi ulteriori.

l'influenza del tipo di ragionamento astrattivo-spazialeggiante dal quale ero partito: nel senso che perdurando sia pure parzialmente come condizione implicita dell'intendere, come residuo non superato, di fronte al chiarimento dell'arte come processo mi venne naturale di corporeizzare in qualche modo questa acquisizione, innestandola sui precedenti, ed introducendo cosí nella considerazione critica il concetto di tempo, e mostrandone l'utilità, oltreché la complementarità logica. Non mi accadde, almeno lo credo, di materializzare il tempo in mero computo numerale, e nemmeno in condizione fisiopsicologica; ma tuttavia questo cànone rimase oscillante fra la coincidenza con storia *tout court*, ed aggiunta integrativa e correttrice, ma sempre empirica, al cànone interpretativo di spazio.

Le tracce del limite empirico di questa distinzione si trovano, oltreché in alcune interpretazioni di opere d'arte svolte secondo la loro diversa fluenza temporale (un esercizio, comunque, che consiglio vivamente perché ottimo sussidio od ausilio anch'esso alla piú piena comprensione del fare artistico), nelle riflessioni che feci a proposito dell'« arte nuova », cioè del cinema: e infatti nel primo tentativo di definizione rigorosa che detti di questa espressione, sottolineai che l'elemento caratteristico che differenziava il cinema di fronte alle altre arti figurative era appunto il tempo, l'organizzare lo spazio (valori figurativi) in una serie temporale.

E' vero che subito dopo (1) corressi quanto v'era di immediato e di ancor greggio in tale descrizione, annotando che la ricostruzione critica « successiva » di un'opera d'arte figurativa implicava una « contemplazione successiva » anche se coagulata in un'esistenza simultanea (come avrebbe detto Schleiermacher), e perciò non v'era differenza se non esteriore ed empirica, fissabile a posteriori e soltanto in astratto, fra processo di visione figurativo e processo di visione cinematografico. Ma per giungere a questo era necessario che dalle vincolanti categorie descrittive di spazialità e temporalità si passasse al concreto intendimento del fare od opera come storia (nel che l'arte figurativa veniva ad unificarsi con la poesia e con la musica).

Ho voluto precisare in modo circostanziato questi punti, per evitare la ripetizione di errori assai frequenti, e derivanti da ciò che non era esaurientemente chiarito nelle mie precedenti trattazioni sull'argomento, e in ispecie sui problemi dello spazio e del tempo, in relazione all'arte ed alla storia o critica d'arte.

13. Ma a questo punto mi si potrebbe rivolgere la domanda: e sia pure verace ed esatta la conclusione alla quale si è pervenuti, negando validità alla interpretazione « spaziale » in quanto naturalistica delle arti figurative, e mostrando la sua necessaria conversione nella rico-

(1) Nei saggi citati nella nota (1) a pag. 21, i quali, raccolti con molti altri di diverso tempo, saranno fra breve pubblicati per cura dell'editore Giulio Einaudi, in un volume dal titolo: *Cinema arte figurativa.*

struzione storica del processo conoscitivo-intuitivo; ma si dovrà con questo abbandonare del tutto i modi di caratterizzazione elaborati dalla teoria della pura visibilità? E in questo caso, che cosa dovremo ad essi sostituire, se non vogliamo parlare di arte figurativa in modo che sarebbe alla perfine altrettanto generico, quando anche fosse intessuto di esatti termini filosofici ed estetici?

Senonché, anche qui bisogna fare attenzione: il negare l'interpretazione formalistica astratta o purovisibilista, mostrando la sua insufficienza filosofica e critica, la sua statica e povera problematica, non vuol già dire negare che le formule in cui si concretava fossero del tutto prive di valore od ingiustificate. Nessuno assumerà un'interpretazione simbolica della poesia, ma si guarderà dal negare che nella ricostruzione della poesia non abbia importanza, per intendere, lo studiare e il precisare il valore dei *temi* come scelta dell'artista; e cosí nessuno vorrà negare che il sussidio della varia filologia, pur non essendo valido, di per sé, a ripercorrere il processo poetico, sia però meno indispensabile ad un concreto procedimento ermeneutico. Spazialità (e temporalità, correlativamente), invalide come categorie astratte pretendenti di riassumere la poesia o il giudizio di poesia (1), sono tuttavia *linguaggio*, come esattamente aveva compreso il Fiedler (e meno o non piú compresero lo Hildebrandt ed il Woelfflin). Linguaggio, precisiamo, mortificato in formule generali, grammaticalizzato in astrazioni e convenzioni, ma schema di un concreto processo creativo di un atto spirituale che si formulò come intuizione-espressione originaria e caratterizzante.

E a questo punto, lo dico per esperienza, può tornare ad insinuarsi l'equivoco. Se spazio-tempo è il canone per il quale si avvera la conoscenza, la lettura dell'opera d'arte figurativa, non avverrà questo perché spazio-tempo è, appunto, non già astrazione, ma il concreto linguaggio espressivo dell'opera d'arte, che fuori di esso sarebbe inesistente? In altre parole, noi nell'interpretazione non facciamo altro che riflettere in termini spazio-temporali un'attività (anzi, espressione) della quale è intrinseco ed originario l'ordinamento spazio-temporale.

Sembra obbiezione perentoria. E non è: anzi erronea e semplicistica. Lasciamo stare che si compie un ritorno, seppure subdolo, al dualismo, reintroducendo un metafisico presupposto, la categoria spazio-temporale: e a questo proposito riesce ancor valido opporvi la dissoluzione della categoria spazio-tempo come realtà condizionante, compiuta dalla logica e dall'epistemologia. Se la natura è la stessa forma pratica della vita o dello spirito, se coincide con energia, divenire, creazione continua, problema della coscienza o della conoscenza, e spazio-tempo ne sono rappresentazioni postume e astratte, « re-

(1) La differenza sostanziale, del resto, si scopre subito, quando si pensi che appunto, secondo la concezione spazialeggiante astrattiva non si sospetta che il critico o contemplatore dell'opera d'arte non possa darne un completo *equivalente*. L'arte concepita come meccanicamente procedente secondo formule può rispecchiarsi in formule identiche elaborate dalla riflessione.

lazionali », è già chiaro che l'obbiezione ha un valore soltanto apparente, dando per positivo e problematico un argomento invece criticamente mostrato inconsistente ed illogico.

Ma qui si deve affrontare direttamente la ragione intima dell'equivoco e della difficoltà. La quale ha origine dal semplicismo, piú diffuso di quanto si creda, col quale viene ancora considerata ed intesa la vita spirituale.

La critica intende, in modo che è piú o meno inconfessato, piú o meno consapevole, come propria funzione quella di attingere la poesia nella sua universalità ed assolutezza. L'esempio piú recente ed illuminante di questa pretesa della critica, o filosofia dell'arte, è quello offerto dall'attualismo, che risolvendo la critica appunto in un mistico indistinto attingimento immediato della poesia, ha per solo risultato quello di vietare qualsiasi concreta caratterizzazione della poesia stessa, che si riduce ad atto indiscriminato e inqualificato, e in fondo generico, vacuo, tautologico. Si finisce per tornare a uno stadio di capacità comprensiva predialettico, per la corruzione misticometafisica della dialettica.

La critica modernamente intesa è una sintesi mentale ben diversamente matura e complessa. Alla domanda — che è residuo, sarà ora evidente, del modo di pensare realistico — se si possa attingere nella sua assolutezza e universalità e totalità la poesia, la forma della vita, essa risponde che le forme spirituali non sono irrelative fra di loro, bensí conviventi e connecessarie, ma nella loro vitale distinzione: senza la quale lo spirito, la poesia stessa, si confondono o si ottenebrano nel caos inconscio e muto. Bisogna guardarsi dal tornare, pur con i nuovi strumenti del capire elaborati dalla filosofia moderna, ad equiparazioni meccaniche fra forme spirituali, che sono le negazioni della distinzione, sola chiarificatrice, e sola capace, o la meglio capace di intendere la complessità del processo spirituale.

Ma se la poesia è inattingibile, è irripetibile in ciò che essenzialmente essa è (e altrimenti, come spesso ha osservato il Croce, sulle orme del De Sanctis e del Goethe, essa sarebbe superflua, non si produrrebbe nella sua unica natura), in quanto cioè « intuizione pura » — « che importa », scrive sempre il Croce, « aconcettuale ed astorica » —, che cos'è allora ed a che cosa serve questa critica, la quale è giudizio storico, e consiste nell'« intendere e risolvere un problema, che vale storicizzarlo, coglierne e qualificarne la fisionomia »? Che significato ha caratterizzare o qualificare, come si dice, una forma artistica? Che cosa propriamente si ripercorre o si ricostruisce, se non è la poesia stessa?

La poesia, la fantasia creatrice, l'espressione è, come si è detto, travaglio e lotta dello spirito entro se stesso, è « catarsi » o trasfigurazione in immagine, come scrive il Goethe; è atto teoretico che definisce nella forma l'infinità altrimenti inespressa e inconoscibile della

vita. Non privo, dunque, di una sua interna dialettica, che è il perpetuo processo di incarnazione espressiva della materia, passione e sentimento e vitalità, ed anche giudizio e volontà e moralità. L'espressione è il definirsi stesso del dramma del reale, il travaglio del passaggio dalla cosmica indistinta immediatezza alla mediazione e risoluzione nell'individuazione, il concretarsi dell'universalità in forma, conoscenza aurorale, singola totale immagine.

« La rievocazione (cioè la critica o storia) non può attuarsi altrimenti che come ripercorrimento del processo creativo di quell'espressione » (Croce). In qual modo preciso si deve dunque intendere questa ricostruzione? Fuori di ogni misticismo, e tanto piú dell'assurdo di ricreare la creazione, di rifare la poesia con una coincidenza meccanica e quantitativa, di darne un « equivalente », la critica o storia, il giudizio storico o il pensiero « anche quando pensa o critica gli altrui pensieri e ne svolge la storia, non pensa il pensiero, ma la vita pratica del pensiero, perché il pensiero è sempre il soggetto che pensa, e non mai l'oggetto pensato. Che cosa, infatti, vuol dire pensare, poniamo, un pensiero di Emmanuele Kant, se non pensare Emmanuele Kant in un momento del suo fare, in uno sforzo di attenzione e tensione, con le sue esperienze, i suoi affetti, i suoi dubbi, le sue domande, e coi mezzi onde procurò di soddisfarle: cioè riflettere sopra una vicenda pratica, se anche di una pratica che era rivolta al cogitare »? (1).

14. — E, prima di dar conclusione a questi spunti, si sarà osservato che della filosofia crociana (e non della sola estetica) si sono commentate e discusse proposizioni non frequenti, anzi di rara citazione e di ancor piú rara riflessione negli scritti di estetica e di critica della poesia e dell'arte. Ciò, naturalmente, non è avvenuto senza ragione. Anzitutto, secondo le esigenze della mia ricerca, che vuol dir poi il bisogno di dar chiarimento sistematico, nel limite delle mie capacità che non son di filosofo, a problemi che sorgono dall'esperienza, dal gusto, dalle mie prove di rievocazione di espressioni artistiche. Ma anche da quel nodo difficile del pensiero crociano, del quale abbiamo già parlato, che si sente fecondo, ma che non appare forse cosí illuminato nella sua intrinseca costituzione, come invece altri punti originali dello stesso pensiero.

La percezione di questa difficoltà è certamente dovuta ad un mio ed altrui manchevole chiarimento dello sviluppo, della storia del pensiero crociano. Ma poiché la difficoltà è avvertita, la miglior cosa è l'esporla, perché soltanto cosí facendo si può determinarne lo scioglimento.

Parlando, nella *Logica* (2), della facoltà intuitiva della ricerca

(1) B. Croce: *Le due scienze mondane, l'Estetica e l'Economica,* 1931 (in *Ultimi Saggi,* 1935, pp. 55-56).

(2) B. Croce: *Logica,* p. 180.

storica, il Croce scrive che « in quanto giudizio individuale, la storia è sintesi di soggetto e predicato, di rappresentazione e concetto; l'elemento intuitivo e l'elemento logico sono in lei inseparabili». Ciò perché il processo spirituale si attua percorrendo tutte le proprie categorie, l'intuizione o fantasia, il giudizio o critica, la volontà o categoria dell'economia, la moralità o categoria della vita universale: forme « tutte necessare al'unità e interezza del processo spirituale, nessuna arbitraria, superflua od esuberante, nessuna tale che ci si possa arrèstare in lei, in lei soddisfatti, e riposarvi, perché l'energia propria di ciascuna, con la conclusione che dà a se stessa, pone, tutt'insieme, la premessa per l'altra che in perpetuo le sussegue » (1).

Non v'è, perciò, distacco nemmeno fra pensiero ed azione, conoscenza storica ed operare pratico: operare pratico che si deve intendere, si badi, non nel modo volgare e corrente di azione politica o bellica od economica, ma piú generalmente, poiché « in verità, se ci si riflette, è impossibile pensare un'anima rischiarata da una nuova coscienza, che non compia o non abbozzi, nell'atto stesso, un moto operativo ». Bisogna insomma tener fermo che distinzione, modo di chiarire confusioni, non è separazione.

Riferendoci all'*Estetica*, alla *Logica* e ad altri scritti filosofici ricordiamo che l'aisthesis, la contemplazione estetica od attività intuitiva, è posta come esente dalla distinzione fra soggetto ed oggetto, fra realtà e non realtà, dal paragone o dalla relazione di una cosa con un'altra, dal collocamento nella serie spaziale e temporale: distinzione che è propria della conoscenza logica, o giudizio, o storia. Questo punto è trattato in modo particolarmente vigoroso nella critica che il Croce rivolge alla teoria della *certezza sensibile* qual'è formulata dallo Hegel nella *Fenomenologia*, nella sua ricerca della forma teoretica prima ed ingenua (2).

Nella vita spirituale, come perpetuo percorso o circolo delle categorie o forme, la conoscenza logica o giudizio storico opererebbe in relazione alle forme della volontà e della moralità, e reciprocamente, secondo (mi limito ad assumere queste, per la ragione del mio argomento) le percezioni o formazioni di spazio e tempo; mentre la relazione non si porrebbe in egual modo fra conoscenza storica ed arte, pura intuizione? Sembrerebbe una discrepanza, qualcosa di molto simile ad una separazione, o meglio alla deficienza di un passaggio logico nel connesso ritmo spirituale. E sembrerebbe che, senza la riduzione od una piú soddisfacente connessione dell'attività estetica con l'attività storica, le due forme dovessero rimanere reciprocamente distaccate, e quasi inconoscibili. La relazione della conoscenza storica operante secondo le formazioni di spazio-tempo e le altre, e la forma dell'intuizione-espressione aspaziale ed atemporale, come aconcettuale ed astorica, è difficile, per l'apparenza di disparità. Inoltre, come

(1) B. Croce: *Il carattere della filosofia moderna*, pp. 196-97.
(2) B. Croce: *Saggio sullo Hegel*, VI. (1912), p. 82.

sempre il Croce afferma in altri punti, giudizio ed azione implicano la forma prima, aurorale dello spirito, la forma estetica, ma questa non è a sua volta implicata dalle altre forme spirituali: in fondo, allora, è una forma condizionante, l'unica condizionante, rispetto alle altre? (1).

Come il Croce stesso ha avvertito, specialmente nel confronto fra il suo filosofare e quello di pensatori stranieri ai quali il diverso condizionamento storico rendeva aspra la soluzione crociana (2), sul punto delle relazioni dialettiche fra le forme dello spirito non si è a sufficienza meditato; e soprattutto è avvenuto che le forme spirituali siano state fraintese come una sorta di compartimenti. Di fronte a queste deformazioni, il Croce ha affermato che « la teoria delle forme dello spirito non è una separazione, e nemmeno una opposizione di forme, e, meno ancora, una subordinazione ». Che questa rimeditazione sia avvenuta, rispetto alle formulazioni della prima *Estetica* ed anche della *Logica,* da parte dello stesso Croce, e che sia stata approfondita e articolata la stessa distinzione, non è dubbio: e specialmente, direi, dopo la *Filosofia della pratica,* dopo cioè la teorizzazione del momento individualistico, edonistico e utilitario, o Amore, come in qualche parte lo chiama, condizione e materia dell'eticità.

L'anteriorità ideale della poesia rispetto alla critica o filosofia, e quella dell'azione rispetto all'etica o riflessione morale, si sono sempre meglio chiarite nella loro necessaria dialettica nell'unità dello spirito vivente. L'unità è « unità concreta, di una filosofia concreta, che è anche arte » (tanto vero, aggiunge, che il pensiero del filosofo si riveste di parole), e « nell'arte c'è tutta intera la personalità umana, e perciò anche la filosofia »: s'intende, « non altrimenti che come arte, superata cioè nell'arte, calata e dimenticata, come soleva dire il nostro vecchio maestro De Sanctis ». In altre parole, « essendo presente in ogni particolare organo la vita dell'organismo, nell'uno sono in certo modo tutti gli altri organi ».

Il passaggio dall'arte alla filosofia, col suo stesso attuarsi, cioè col prendere coscienza dell'espressione, e col distinguerla, distinguendo pone insieme tutte le altre forme di vita, che divengono presenza ed urgenza, tendono ad attuarsi e si attuano nella loro autonomia e singolare qualità. Ma l'attuarsi in sé è passione e volontà e tensione irrazionale, che nella sua potenziale esorbitanza postula l'equilibrio della riflessione morale, che lo consòni ed unifichi alla universalità ra-

(1) Ma ragionare cosí è peccato o difetto di dialettica. E infatti sarebbe un tornare a concepire il processo artistico ancora semplicisticamente, cioè senza differenze ed antitesi. Anche l'arte è sintesi, se è atto teoretico: sintesi di intuizione e di vita, che è l'intera vita spirituale, o il reale, o l'universo. Un farsi che è liberazione dell'immagine o fantasia lirica individuata, ma nel quale è ineliminabile il momento della *prosa,* cioè dello spirito in tutte le sue flessioni od attività diverse dalla poesia. Ma vedi oltre.

(2) B. Croce: *Unità reale e unità panlogistica* (a proposito del Collingwood), 1924, in *Ultimi Saggi,* pp. 332 sgg.

zionale del giudizio: e senza questa intrinseca, organica coerenza, lo spirito non vivrebbe il suo ciclo creativo, ma si disintegrerebbe, non potrebbe essere, com'è. Ma il giudizio non può non essere espresso, ed in tale espressione riemerge l'inestinguibile poesia, forma della vita.

Non ci si può sottrarre all'impressione che, rispetto alle distinzioni fra conoscenza intuitiva e conoscenza logica, e soprattutto rispetto alla relazione o passaggio fra arte e giudizio o storia, il pensiero del Croce si sia fatto sempre piú potente, piú ricco e piú luminoso. Ed anche piú sciolto dai « precedenti », come si vede dal rinnovamento che ha la dinamica spirituale rispetto alle anteriori definizioni della dialettica, ancora demarcate dalle analisi concettuali della logica classica kantiana ed hegeliana (soggetto-oggetto, realtà-irrealtà, spazio-tempo, relazione-identità, etc.). Ritengo che a motivare lo svolgimento del pensiero crociano sia stata, dopo l'esigenza primitiva e senza dubbio necessaria, anzi condizionale, di soprattutto chiarire e specificare le distinzioni, le differenze della vita spirituale, la preoccupazione di ricondurle all'unità.

In questo quadro, si è arricchita ed articolata anche la prima distinzione fra poesia e non poesia. Fin dalla prima riflessione estetica e critica del Croce era vigorosamente presente il concetto che nel discernere o criticare o giudicare « quel che, caso per caso, viene espunto non è con ciò abolito, ma qualificato per quel che è, e collocato nella linea di svolgimento a cui veramente appartiene ». Negatività rispetto alla poesia non significa negatività in sé, negatività totale (che sarebbe, fra l'altro, impossibile, come nulla), bensí positività come forma diversa dall'arte.

Ma questo procedimento critico poteva lasciare adito a qualche dubbio circa la sua validità obbiettiva, la sua reale capacità che l'affermazione di poesia o di altro dalla poesia rispondesse veramente, coincidesse con ciascuna di quelle forme cosí distinte. Perché come ammettere la possibilità di affermare e qualificare il diverso dalla poesia, senza insieme ammettere la possibilità, invece logicamente negata, di coincidere con la forma, di attingere nella sua proprietà e concreta determinazione anche l'arte? Poiché un giudizio, cioè un giudizio storiografico, sulla poesia non è possibile, in quanto esso ci porterebbe, fuori della poesia, nella sfera ulteriore della riflessione.

L'approfondimento e l'inveramento di questo problema è avvenuto in virtú della sempre piú profonda e unitaria storicizzazione del pensiero crociano. Arte, filosofia, economia, moralità sarebbero vuote parole anche nella distinzione filosofica, se non fossero concreta opera umana e cioè storica: l'*Iliade*, la teoria del concetto formulata da Socrate contro la Sofistica, libera chiesa in libero stato di Cavour, « chi non ha peccato scagli la prima pietra ».

Si chiarisce adesso pienamente, mentre si sciolgono le difficoltà, il significato dell'atto di rievocazione o di ripercorrimento del processo creativo. Non si pensa il pensiero — ricordiamo ancora il passo citato a proposito dell'intendimento di Kant —, ma si pensa il pen-

sante nel suo fare; la critica o storia non attinge l'arte, ma l'artista, o, se vogliamo, l'arte in quanto processo o storia del suo farsi sempre individuato, personalizzato e storicamente esistente. La critica è interpretazione storica in quanto ricreazione della poesia come fatto storico, anche se di un fatto storico « che ha la sua propria qualità, diversa da quella di altri fatti storici... (il cui) creare consiste nell'intuitivo congiungimento e fusione del particolare con l'universale, dello individuo col cosmo » (1).

Critica o storia della « vita pratica dell'arte », cioè dell'uomo-artista nella vicenda del suo fare o in un momento del suo fare, nel dramma complesso della vita, dei suoi interessi che sono tutti gli interessi umani, dei suoi contrasti e travagli, nelle sue esperienze mentali e morali, indotte al fuoco della trasfigurazione in un'immagine universale, perché puramente e perennemente umana. « Logicamente conoscere è distinguere, e (con l'arte) siamo trasportati nel campo dell'indistinto per definizione, che non è oggetto del pensiero, quale è solamente il fare, l'opera, la storia » (2). La poesia come tale è « logicamente inconoscibile », come ogni verità morale o filosofica, e solo si può ricantarla, quando, alla fine della nostra analisi sceveratrice, storica del processo che l'ha generata, troviamo questa sorgiva e assoluta umanità del canto o della forma, irriducibile ad ogni altra categoria.

Questa stessa critica o storia (la quale anche per questa via dimostra vano, irrelativo o violentatore ogni procedimento che non sia monografico), che è filosofia e concretezza, può porgere la materia per astrazioni, schemi, convenzioni, regole, modelli o codici; e da lei quindi può originarsi ciò che si chiama una *scienza*. Ed è appunto sotto la scienza, anziché sotto la storia o critica, che cade (ed ha in questo il suo palese limite di estrinsechezza e pratica utilitaria) ogni analisi dell'opera d'arte, o diremo meglio dell'opera umana che si manifesta come linguaggio, svolta secondo gli schemi pseudoconcettuali, ad esempio, di spazio e di tempo, dei quali abbiamo chiarito l'origine e la ragione storica.

Ché ora sarà del tutto aperta la differenza che v'è fra la ricostruzione dell'opera come fare della personalità, con la conseguente determinazione dello specifico carattere e ritmo di quel fare, e l'inserimento di una produzione umana concretatasi in linguaggio entro partizioni generali e del tutto astoriche, anzi meramente classificatorie.

Una scienza la quale, badiamo, se come la trascendenza non sarà mai eliminabile dalla vita spirituale, perché la trascendenza è il non compreso, il non pensato che esige posizione di problema e risoluzione, non sarà neppur essa scienza eliminabile, in quanto astrazione che da generalità esige di essere convertita in universalità, con perenne ricorso. Ogni giudizio tendendo a fissarsi in statica verità e immobile

(1) B. Croce: *La Poesia*, 1943, p. 81.
(2) B. Croce: *Il carattere della filosofia moderna; Storia e poesia*, p. 133.

oggetto di fede, a cristallizzarsi, per provocare l'insorgenza del dubbio problematico, nel contrasto con la dinamica inesausta e creativa del pensiero. Una scienza, come momento astrattivo della riflessione, da non confondere con le teorie moderne delle scienze fisiche, che sostituiscono, come abbiamo veduto, al semplice ordinamento classificatorio il giudizio individuale, che è del tutto analogo al giudizio storico al quale si giunge per la filosofia dello spirito.

La critica o storia dell'arte, dunque, in non altro consiste, propriamente, se non nel ricostruire o ripercorrere l'atto creativo, l'intuizione-espressione, nel suo aspetto di fare, di opera, di processo o di storia che si dica (1). Il cosmo, la vita, lo spirito nell'individuarsi in espressione: questa storia o dialettica interna sempre singolare cerca di rivivere con aderenza la critica estetica. E di fronte alla pretesa di una critica che varrebbe a sostituire od a mutuare la poesia, qualcuno potrà pensare che la parte della critica è poca, e povera. Ma così non è, quando si rifletta invece che l'atto spirituale della critica o storia ricrea, per così dire, continuamente, perennemente rinnova la vita pratica, che assume nella consapevolezza, nella coscienza distintiva. Anche la critica o storia è fonte perpetua e necessaria di vita.

Carlo L. Ragghianti

(1) E' perciò che il Croce ha scritto ne *La Poesia* (p. 124-25) che la caratterizzazione si riferisce al contenuto, non alla forma. Ma ricorda anche questo passo notevole della *Logica* (1916, p. 72): « La parola non ha più significato o (che è lo stesso) significato determinato, quando si prescinda dalle circostanze, dai sottintesi, dall'enfasi, dal gesto, con cui è stata pensata, atteggiata e pronunziata ».

Il cinema serve al critico d'arte

Sui rapporti tra film e arte figurativa, tanto si è scritto; anche su quelli del cinema con la critica d'arte. Sta di fatto che mai, come da qualche anno a oggi, ci si era accorti di quanto il mezzo cinematografico sia utile per la « visione » dell'opera d'arte figurata; e cioè sia onesto riconoscere che, non sempre inconsciamente, funziona con profitto, nella mente del critico d'arte, l'educazione cinematografica ogni volta che egli si applica a intendere e a fare intendere il valore, meglio, il significato di codesta opera. Il cinema è una rappresentazione di immagini « in movimento ». Questo concetto, è evidente, è tale da introdurre un principio nuovo nell'osservazione e interpretazione dell'opera figurativa, statica per principio. Le conseguenze di un tale concetto possono avere la portata di una specie di rivoluzione, o di rinnovamento estetico (e morale), nel lavoro della critica d'arte. E non sarà il solo, penso, di rinnovamenti e rivoluzioni introdotti di soppiatto, o con proclami, nel campo delle varie arti. (In letteratura, basta pensare a Rimbaud, a Proust, a Joyce, alle ricerche surrealiste; e forse non è finita.) Da fare il paio con altri, di altre conseguenze, nel campo della tecnica, della fisica. Qualcosa, come un nuovo tipo di cuscinetti a sfere.

Molto , l'opera d'arte figurata ha insegnato al cinema; qualcosa il cinema ha ceduto alla critica d'arte. Lo scambio, in taluni film, e difficile da districare. Per esempio la *Passione di Giovanna d'Arco* di Dreyer. L'azione vi si avvantaggia proprio da un modo di tagliare, critico-artistico, i quadri, di utilizzarne solo le parti più vive e articolate; e mai si sente la fatica intellettuale; anzi, tutto si riduce a emozione, commozione del cuore e dell'intelletto.

Anche se ogni fotogramma, preso a sé, può compiacersi di un « taglio » da complesso plastico, sculturale, per la scelta dell'espressione, per la mimica, per il modellato risentito, per l'impostazione scenica di ascendenza gotico-francese. Le figure vi sono come staccate da qualche portale in marmo, s'affacciano a un davanzale medioevale, con uno stile in cui alla grazia naturalistica dello spirito borgognone si sia aggiunta un'asprezza renana, germanica. Questa tragedia, narrata quasi esclusivamente da un susseguirsi di visi e di volti in preda a passioni violente, colloca senz'altro il film di Dreyer in un mondo di rappresentazione nordica, medievale, da « mistero » franco-fiammingo,

appoggiata sull'espressione di maschere, di smorfie plastiche. (Bosch, e l'« imagérie » popolare fiamminga, fino a Rouault.) Poi è da ricordare l'avvenimento estetico collegato all'andata di Eisenstein in Messico, e le sue riprese di scene, di figure, di paesaggi, nei quali ha introdotto una intelligenza dello spirito barocco e seicentesco, rimastovi allo stato di morte-attiva, nell'aria, nella luce, nelle cose di codesta terra d'America spagnola. Tanto che, anche nei registi e seguaci di Eisenstein, continuano a essere raggiunti effetti di un intenso caravaggismo, realizzato nella qualità del « vero », mediante impasti di luce e d'ombra, scelta di modelli, e d'altro, che sembrano far parte della sostanza della terra della civiltà medesima. Basta pensare a *La perla* di Emilio Fernandez; i grandi cappelli circolari, le pesanti stoffe di panno, le borracce, i panni e le frutta, ordinati in una ideale, continua natura-morta. *Caravaggio in Mexico.*

Ma sopratutto è in *Alessandro Nevski* che Eisenstein mostra di avere ricavato il miglior successo da una attenta e sostenuta cultura figurativa. Rimane una delle prove piú alte, sotto codesto titolo, ottenute dal cinema. Se n'è ben ricordato Olivier nell'*Enrico V*. La battaglia del lago Balaton si direbbe suggerita e condotta da uno spirito altamente plastico e pittorico. Questa davvero suggerisce il nome di Paolo Uccello, non quella di Azincourt dell'inglese. Intanto, l'ambiente e la stagione, che hanno trasformato i luoghi, la terra, gli alberi in qualcosa di irreale, di minerale. Tutto è di ghiaccio, e di vetro. Il vegetale ridotto a minerale. Poi la preoccupazione di rendere gli oggetti, le forme, nella loro espressione geometrica. E gli oggetti, *i modelli,* collocati, composti di continuo dentro spazi misurati. Geometria che regge la prospettiva di ogni forma, o movimento. Avanzano i cavalieri teutoni, catafratti nelle armature, ricoperte di mantelli bianchi. Le teste, calate dentro alti caschi a tronco di cono. Tutti eguali; lenti, ma in movimento. Le lance e le picche infinite, allo stesso grado di inclinazione, seguono lo spostarsi dei corpi, dei cavalli, dei caschi. Figure di solidi, dentro un'ordine di rette e parallele. Cosí combattono, in una lotta, lenta, irreale. Non s'immagina sangue, in quei corpi. Ma ghiaccio. Un'immensa armonia figurata, sovrumana, regola il tempo dell'azione. Bella lezione, per un russo, offerta agli occidentali, uomini di cultura.

Sir Laurence Olivier ha fatto la sua parte. L'*Enrico V* non finisce ancora di stupirci per la ricchezza dei motivi, delle scoperte, dei rapporti, delle suggestioni nell'ordine figurativo. Egli ha attinto, con gusto raffinato, dalla miniera dei modelli pittorici del '400 francese. Piú che dagli esemplari della pittura su tavola, dalle miniature figurate nelle varie *Trés-Riches Heures* di qualche Duca o Duchessa che non ricordo. E dai libri delle Stagioni e dei mesi, per la scelta dei paesaggi, per il tono generale del colore da adottare: i famosi verdi-erba, gli azzuri di carta dei fratelli di Limbourg. Ma nelle vesti, nei partiti delle

fantastiche vesti, nei drappi e stendardi, qualcosa del puro gusto araldico. Colori staccati, pezzati. Nei ritratti, poi, di figure stanti o moventi, una ricerca della materia plastica e luminosa della tradizione pittorica, intorno a Fouquet. Proprio la grana del colore, raggiunta. Grande intelligenza, e gusto sicuro; cultura assai pulita, l'inglese Olivier. Grande cosa, questo *Enrico V*. (A proposito della materia coloristica: anche qualcosa della sostanza secca, della superficie intessuta degli arazzi francesi, che si trasferirono, non intese, nella secca e arida pittura ufficiale e di corte, inglese, del tempo di Elisabetta; quella sorta di pittura da « primitivi-americani 1830 »).

Da quello che ho scritto, si può ricavare che sono sopratutto gli uomini del cinema a utilizzare insegnamenti, a cogliere motivi contenuti nella sostanza dell'opera d'arte figurata, sulla scorta di un « gusto » che solo la critica d'arte può avere loro fornito. E si può aggiungere: la nuova, la recente critica d'arte. A proposito della quale, si può dire che, codesta critica d'arte nuova, è cosa che superando i limiti e le persone che coloro che principalmente l'hanno promossa (e i nomi li conosciamo), sta divenendo patrimonio naturale della media degli uomini di cultura, e d'arte in generale. Cosí che non è a caso che i cineasti siano andati a ricordarsi di Giotto, di Piero della Francesca, di Paolo Uccello, di Carpaccio, di Bosch, e di Fouquet. E già « fanno » del Renoir, del Seurat; come faranno, un giorno « del » Carrà, « del » Morandi. Sono le tappe avvertibili, i capitoli di un rinnovamento vastissimo e definitivo nel mondo della cultura moderna. Di fronte al quale, non si può disconoscere un'altra ragione. Il critico nuovo, o moderno, di arte figurativa ha pure da tenere conto di suggestioni e di proposte nell'ordine estetico, che gli vengono offerte dai mezzi, dagli strumenti tecnici e particolari del cinema. Non è che il critico, per apprezzare nel giusto modo un quadro, debba aspettare di vederselo proiettato sullo schermo di tela. Bel tipo di critico che sarebbe. Credo invece che la pratica del cinema abbia finito per trasportare nel cervello del critico d'arte (dove sono gli ordegni piú incredibili, dalla spinetta alle forbici, alla colla, e alla corda da impiccarsi) anche una specie di « camera ottica » con la quale, inavvertitamente, egli guarda, oltre che coi sussidi della cultura e del personale sentimento, i fatti dell'arte figurativa. Una piccola, modesta « camera », pieghevole, addirittura da far sparire. Ma l'idea, gli venne; l'arnese ha funzionato, funziona ancora. Cosí, ripeto, continuano e maturano questi scambi e prestiti, affitti e vendite, non sempre pagati, tra critica d'arte e cinema; e dureranno.

Giuseppe Raimondi

Lettura cinematografica delle opere d'arte

Il documentario artistico o, come piú propriamente si comincia a dire, il « film sull'arte » è ancora in una fase empirica o sperimentale. Ch'esso non sia soltanto un'applicazione dei processi tecnici del cinematografo alla documentazione e alla divulgazione della storia dell'arte, è ormai ammesso da tutti; e si son scritti saggi e organizzati congressi e dibattiti per chiarire finalmente la natura d'un fenomeno, che vien prendendo proporzioni imponenti. A giudicare dai film che sono stati realizzati finora, non si può dire che la natura di quel fenomeno sia stata completamente chiarita e che si proceda ormai in una direzione precisa. Alcuni di quei film sono sotto ogni aspetto eccellenti; eppure, nel complesso, rivelano piuttosto la felicità d'una trovata che la validità di un metodo. Registi di talento si sono accorti, vorrei dire sorpresi, della straordinaria vivezza che le immagini della pittura e della scultura acquistano sullo schermo; nei cicli d'affreschi del Trecento e del Quattrocento hanno scoperto con gioia miniere di soggetti e attori da sbalordire; e hanno tentato, quasi alla ventura, la ricostruzione poetica del testo figurativo o la sua libera versione dal linguaggio arcaico della pittura a quello moderno del cinematografo. Ma se di vero e proprio metodo, salvo che per taluni film specificamente didattici, non si può certamente parlare, tutte quelle riprese documentarie, anche le meno brillanti, portano un contributo, e non soltanto di divulgazione, alla conoscenza dell'argomento. Infine, il germe di un metodo (e forse d'un metodo inconsapevole, piuttosto reperibile nel mezzo tecnico che nell'intenzione del regista) si ritrova in ciascuno di quei film, ed è l'indizio di una positiva possibilità di lettura o interpretazione cinematografica dell'opera d'arte figurativa.

La storia del film sull'arte è molto semplice: va dalla mera documentazione fotografica all'impiego di tutti i mezzi e le possibilità della tecnica cinematografica, cioè all'applicazione illimitata dell'esperienza del cinematografo « militante » nella ripresa di soggetti artistici. Le linee direttrici generalmente seguite vanno dalla ricostruzione della biografia d'un artista attraverso le opere allo sviluppo di una storia figurata e all'analisi formale di un'opera d'arte. Ciascuno di questi processi ha i suoi limiti e i suoi vantaggi: il primo sconfina facilmente nella vita romanzata, il secondo mette in risalto i contenuti poetici dell'opera d'arte ma può cadere nella letteratura narrativa, il terzo nasce da una

esigenza critica ma tende a rinchiudersi entro rigide formule didattiche. V'è ancora, o mi sbaglio, uno scompenso tra l'intenzione interpretativa ed i mezzi cinematografici: nel senso che il cinematografo, come mezzo potente ed efficace di comunicazione d'immagini viene generalmente applicato a *tipi* di critica già costituiti e d'impiego comune: la biografia, la lettura poetica o la descrizione letteraria dell'opera, l'analisi formale. Tuttavia è ben certo che la ripresa cinematografica rende sensibili, dell'opera d'arte, aspetti, elementi, interni raccordi d'immagini e correlazioni di valori, che non sono rilevabili alla lettura diretta; e che pertanto è legittimo considerare la ripresa cinematografica come uno strumento d'indagine critica, e di un'indagine specificamente interessata alla scoperta di valori che non si danno alla ricerca condotta con altri e piú consueti mezzi di studio. E' facile dedurne che lo strumento cinematografico risponde a nuove, attualissime esigenze critiche; favorisce il collocamento dell'opera in un punto focale che conferisce ai suoi valori un grado di perspicuità o di evidenza che li impone come attuali alla coscienza moderna; e però non è tanto uno strumento ubbidiente a un metodo critico, quanto un processo metodico della moderna critica d'arte.

Escludiamo subito che gli elementi non altrimenti rilevabili che attraverso la ripresa cinematografica siano elementi oggettivi, che la macchina da presa può cogliere in forza della sua maggior recettività e mobilità rispetto all'occhio fisico: è ovvio che tali elementi sarebbero, e di fatto sono, ugualmente rilevabili nell'ingrandimento fotografico. Escludiamo anche che la maggior vivezza delle immagini dipinte o scolpite proiettate sullo schermo dipenda da un'illusione di movimento, che farebbe agire quelle pure forme pittoriche o plastiche come pupazzi di un presepe meccanico e restituirebbe alla rappresentazione il « tempo » che l'artista le ha sottratto bloccandola nello spazio: a confutare questa ipotesi basterà osservare che il forte ingrandimento dello schermo accentua l'evidenza della « materia » pittorica o plastica, fino al tocco del pennello e al cretto della pasta o alle vene del legno e del marmo, e però, lungi dal fornire un'illusione del vero, sottolinea la non-verosimiglianza delle cose dipinte o scolpite. A dispetto, o forse in virtú, della rappresentazione di movimento, le figure, gli animali, gli alberi, le rocce del quadro o del rilievo, rimangono, sullo schermo, forme e colori, pittura e scultura.

E' altresí vero che, allo stesso modo che la ripresa cinematografica può accendere l'immagine pittorica o plastica di una vita piú intensa e febbrile, può spegnerla del tutto e renderla quasi illeggibile. Supponiamo un documentario che si proponga davvero di « documentare » oggettivamente, una ripresa inerte e impartecipe, una piatta successione d'ingradimenti fotografici: avremo insieme un pessimo film e una scadente documentazione. E' dunque chiaro che la innaturale, sorprendente vivezza che l'immagine dipinta o scolpita acquista sullo schermo non è evidenza di particolari ma di valori, e precisamente di valori

plastici o pittorici; e che quella vivezza dipende esclusivamente dal ritmo della ripresa, dalla successione dei fotogrammi, dalla durata e dal taglio delle inquadrature, dal mutare continuo del grado d'ingrandimento, dai « pianissimi » e « fortissimi » della visione, dalla capacità dell'obbiettivo di frugare nel tessuto vivo dell'opera, rintracciandone i rapporti segreti e le consonanze piú interne, seguendo e ricollegando temi e momenti formali, ritessendola filo per filo ed infine fornendone una « esecuzione » o un'interpretazione completa, veramente orchestrale. E' noto che il cinematografo possiede una eccezionale potenza di suggestione; lo spettatore deferisce all'obbiettivo della macchina da presa tutte le sue facoltà sensorie, rinuncia ad ogni intervento critico sulla visione, compie incoscientemente tutti i movimenti nello spazio e nel tempo che il ritmo della rappresentazione gli impone. Quando sullo schermo si succedono i fotogrammi di un'opera d'arte lo spettatore penetra, guidato dai movimenti di macchina, nello spazio figurativo, ne partecipa visivamente e tattilmente, percorre tutta la gamma delle relazioni lineari, tonali, coloristiche che lo compongono; l'opera d'arte diventa per lui una dimensione nuova, piena di suggestioni e di sorprese, nella quale è ormai impossibile distinguere realtà e illusione. Ed ecco un primo risultato positivo: cade il parallelismo che normalmente esiste tra quadro e spettatore, tra uno spazio figurativo e uno spazio empirico. E poiché qualsiasi rappresentazione cinematografica, anche la piú corrente, attua una fusione totale di realtà ed illusione, lo spettatore di un film sull'arte, che sia veramente del cinematografo e non soltanto della documentazione, è automaticamente liberato dal piú diffuso e sciagurato dei pregiudizi sull'arte, il pregiudizio naturalistico o la tendenza a ricondurre e, quasi sempre, a screditare l'immagine dipinta o scolpita al confronto della corrispondente *nozione* empirica. Che poi quel pregiudizio sia diffuso non soltanto nel grosso pubblico, e mantenga una sua forza anche in chi razionalmente lo respinga, è dimostrato dalla frequenza con la quale ancora si ricorre, nella valutazione critica della qualità formale dell'opera d'arte, al concetto di *deformazione,* che evidentemente implica il paragone della forma artistica alla sembianza naturalistica e postula addirittura una dipendenza della prima dalla seconda. Se questa è, com'è infatti, una critica *indiretta* o di riferimento, nessun dubbio che il cinematografo, sopprimendo quel riferimento e determinando una immediata comunicabilità dell'immagine, sia lo strumento o il processo di una critica *diretta,* che assume i fatti formali come attivi e vitali in se stessi e cioè non come rappresentazione ma come costruzione della realtà.

Bisogna dunque fermare l'attenzione sul processo della ripresa, inteso come processo di lettura figurativa. Alcune rassegne hanno illustrato recentemente i procedimenti tecnici del film sull'arte. Si tratta per lo piú di semplici schemi grafici destinati a guidare gli spostamenti della macchina da presa e ad essere poi riassorbiti nel ritmo di movimento del film. E' anzi interessante osservare come quegli schemi, cui

di alcuni film sull'arte si ricorre per spiegare la struttura compositiva dell'opera d'arte, e vengono perciò impiegati come spiegazione o commento della rappresentazione, o come veri e propri argomenti critici, tendano a riassorbirsi nel procedimento tecnico della ripresa: altro indizio che quel procedimento si identifica con un'indagine interpretativa e che perciò il film sull'arte non raccoglie e divulga risultati critici già acquisiti, ma è esso stesso un mezzo d'esame e d'interpretazione critica. Gli schemi grafici recentemente pubblicati si riferiscono ad alcune riprese della *Apoteosi di Enrico IV* e della *Kermesse flamande* per i film su Rubens di P. Haesaerts e H. Storck, e della *Leggenda dei SS. Cosma e Damiano* per un film di L. Emmer su Rubens. A prima vista quegli schemi grafici richiamano immediatamente alla memoria gli schemi di cui si servivano i critici detti della « pura visibilità » per l'analisi della struttura formale dell'opera d'arte; ed è opportuno rammentare che quell'analisi si riferiva sempre allo spazio, in quanto l'arte figurativa era pensata come rappresentativa di spazio ed ogni « valore » formale veniva considerato in rapporto alla determinazione di concetti spaziali. Anche evidente è l'analogia di quei grafici con le ricerche formali degli artisti comunemente detti « astrattisti »: ricerche che, com'è noto, traggono origine proprio da quella teoria della visibilità e mirano a raggiungere, in luogo della rappresentazione dell'oggetto, la formulazione dei principi generali della figuratività, come processo di costituizione delle sensazioni in forme di coscienza. E' dunque incontestabile il rapporto tra il processo della ripresa cinematografica dell'opera d'arte e le piú attuali istanze dell'arte e della critica d'arte.

E' noto che Emmer si propone di sviluppare dall'opera d'arte il tema narrativo o poetico, ricostruendo un racconto che ha per protagonisti i personaggi dell'opera d'arte. Eppure lo schema per la ripresa della *Sepoltura dei SS. Cosma e Damiano* consta di una serie di rettangoli che inquadrano, a profondità diverse, i diversi momenti del racconto, suggerendo movimenti lungo le tre dimensioni di altezza, larghezza e profondità. Il principio nettamente spaziale o formale della prospettiva è assunto come guida per la ricostruzione del « tempo » del racconto. Sviluppando la narrazione del fatto secondo una rigorosa intavolatura prospettica, il pittore aveva trasferito allo spazio uno svolgimento temporale. Contrariamente a quanto avrebbe fatto un pittore del Cinquecento o del Seicento, preoccupato di rendere verosimile e fortemente emozionante la rappresntazione scenica, l'Angelico ha collocato l'episodio principale (la salma di S. Cosma, il cammello miracoloso che ingiunge al sacerdote di tumularla accanto a quella dei fratelli) nell'ultimo piano, dove concorrono « scortando » le direttrici prospettiche segnate dalla grande fossa, dalle salme allineate dei martiri, dal coro degli astanti. Quell'episodio saliente viene cosí a trovarsi nel « fuoco » dello spazio prospettico, tutti gli altri momenti narrativi non valgono se non in quanto si concludono in quel momento supremo e

finale; e infatti tutte le altre figure, anché se piú vicine ed evidenti, non sono che una guida, una serie di punti di transito, per giungere alla fissità di quell'episodio stagliato nettamente sulla superficie luminosa del casamento di fondo. Il regista ha inteso che la narrazione, bloccandosi nello spazio invece di srotolarsi nel tempo, si sviluppava qui come una proiezione dal fondo sul primo piano, una riduzione della profondità alla superficie: cioè ha appurato che la poetica storia dei martiri fratelli si era concretata nell'Angelico in termini di spazio e che la prospettiva aveva il compito di fissare una successione temporale in una assoluta unità spaziale. Egli non ha perciò individuato il processo cronistico del racconto, ma il processo formativo o costitutivo della rappresentazione, la genesi della forma: cioè, malgrado l'intenzione narrativa, è giunto, quasi inconsapevolmente, a un autentico risultato critico.

I registi del film su Rubens sono invece partiti con un'intenzione esplicitamente critica: i loro schemi non sono soltanto una indicazione tecnica per la ripresa, ma mantengono nella stesura finale del film una funzione dimostrativa. Nella *Apoteosi di Enrico IV* il quadro è tagliato da una diagonale che separa i due gruppi principali delle figure, indicando cosí che la composizione si sviluppa per masse ascendenti, quasi levitanti nel movimento a vortice degli aggruppamenti delle figure; il perno di quel moto è individuato da due cerchi, dove i gesti sembrano suggerire l'avvio di una rotazione che si comunica e dilata nelle masse pittoriche; i due centri sono collegati da una larga spirale, che suggerisce la continuità, il ritmo ritornante del giro. Lo stesso ritmo di volute, che si generano l'una dall'altra, si ritrova nello schema grafico per la *Kermesse flamande*. E' evidente il riferimento, in senso preciso, al concetto wolffliniano di « forma aperta »; vi si aggiunge un acuto rilievo sul valore del gesto, che non ha valore finito o assertivo, ma si ripete e continua nello spazio, diventa ritmo di movimento; la continuità di moto dei gesti si traduce nella continuità della luce, che non è piú raggio battente su uno schermo solido, ma irradiazione o effusione nelle masse pittoriche; l'assenza di contorni chiusi e di una determinatezza plastica della forma rompe il contrapposto costruttivo di luce e ombra, e la pittura si risolve in un'altissima palpitazione o vibrazione di toni chiari e brillanti, mentre la forma si spezza nell'abbagliante splendore dei tocchi. Dallo schema compositivo, che non geometrizza la forma ma ne indica la genesi in un principio di moto si giunge cosí fino all'esaltazione della calda materia pittorica, al « furor » quasi orgiastico della pennellata: nessuna sovrastruttura letteraria, nessuna divagazione sul tema, nessuna insistenza commentaria o didattica, ma la ricostruzione esatta del processo espressivo dell'artista, fino all'enucleazione e alla designazione dei valori che hanno, per la nostra coscienza moderna, un carattere di urgente attualità. In questo senso si può dire che il cinematografo è un modo di *presentare* l'opera d'arte, una specie di architettura di spazio e di tempo in cui

l'opera ritrova una possibilità di agire immediatamente sulla sensibilità contemporanea, una sorta di museografia ideale per quel « museo interiore » che costituisce l'indispensabile esperienza estetica dell'uomo moderno.

Abbiamo indicato altre volte che il processo ricostruttivo della genesi della forma artistica, se naturalmente può essere piú o meno persuasivo e criticamente corretto secondo la sensibilità e il grado di cultura del regista, è comunque sempre favorito dalla stessa tecnica della ripresa cinematografica. Un'analisi, del resto in parte già condotta, delle originarie relazioni tra la « visione » del cinematografo e la « visione » figurativa propria dell'arte moderna dimostrerebbe facilmente come alla base della rappresentazione cinematografica si ritrovi un'esperienza figurativa e proprio l'esperienza della pittura dall'Impressionismo in poi: senza una tale esperienza sarebbe stato di fatto impossibile realizzare, come ogni giorno il cinematografo realizza delle rappresentazioni in cui lo spazio non è una *costante,* ma una *variabile* o una *funzione,* e cioè non una struttura a priori o un principio trascendente ma una condizione immanente e inerente all'immagine. Se la visione cinematografica implica quell'esperienza, è facile intendere come la ripresa cinematografica di un'antica pittura, riconducendola inevitabilmente a un « gusto » contemporaneo, la ponga automaticamente in condizione di essere afferrata e intesa in rapporto a un interesse attuale, ne isoli e riveli gli elementi o i valori che maggiormente colpiscono la sensibilità dell'uomo moderno; e, infine, in quanto implica nel suo stesso attuarsi lo svolgimento di un processo critico, la consegni allo spettatore, se il termine non sembri offensivo, predigerita. Ecco perché dipinti che, alle pareti di un museo, vengono ammirati per consuetudine, ma senza alcuna partecipazione, dal gran pubblico, riacquistano sullo schermo la capacità di commuovere.

* * *

Come si sviluppa nella tessitura di un film questa possibilità di trasportare nella piú attuale delle dimensioni, lo spazio-tempo o la quarta dimensione, e quindi di mettere a fuoco con infallibile giustezza i valori formali dell'opera d'arte? Dei tre tipi principali di film sull'arte finora realizzati — la biografia dell'artista attraverso l'opera, la ricostruzione del tema narrativo, l'analisi formale dei valori — quale conferisce il massimo d'efficacia al processo critico *in nuce* ch'è proprio della ripresa?

Cominciamo col rilevare che la documentazione fotografica delle opere d'arte non è immune dagli errori e aberrazioni comuni in tema di intelligenza del fatto artistico. Basterà rammentare che in *Thèmes d'inspiration* il regista Dekeukeleire si è affannato a confrontare i tipi fisionomici dei personaggi di Van Eyck o di Breugel con quelli dei contadini fiamminghi per rendersi conto che anche la critica artistica per mezzo del cinematografo può ricadere nei peggiori luoghi comuni del naturalismo. Non è meno disastroso il preconcetto biografico, so-

pratutto quando miri a una giustificazione dell'opera d'arte nel carattere, nelle abitudini, negli atteggiamenti pratici, nelle preferenze esteriori dell'artista. Film come quelli che tramandano la testimonianza viva del lavoro di grandi artisti contemporanei (p. es.: *Maillol*, di Lods; *Matisse*, di Campaux; *Léger*, di Bouchard; *Moore*, di Sweeney) costituiscono, e piú costituiranno per i futuri studiosi, un materiale documentario d'incalcolabile valore, e tale davvero da influire sui metodi critici a cominciare dalle fonti, non si può a meno di osservare che il « reportage » su Maillol, fondato com'è sul *leit-motif* della natura mediterranea, contribuisce piuttosto al discredito che all'oggettiva valutazione della scultura dell'artista, mentre il « reportage » su Matisse, documentando il processo operativo dell'artista, o la nascita e lo sviluppo di un'ispirazione non piú naturalistica ma formale, fornisce una testimonianza del piú alto interesse al critico e al pubblico.

Il *Van Gogh*, di Diehl, è senza dubbio uno dei migliori saggi di film sull'arte; segue il filo di una biografia interna, fatta di crisi piuttosto che di fatti, nello sviluppo del *pathos* nei suoi dipinti; ma assai più efficace è il *Rubens di* Haesaerts e Storck, che punta risolutamente a un tema critico, alla scoperta del ritmo generatore della forma artistica.

In Italia, ai film di Emmer fondati sulla ricostruzione della vicenda poetica e intesi a trovare nei personaggi innaturali della pittura i personaggi della favola, fanno riscontro i film direttamente critici e didattici, dove lo storico dell'arte guida passo per passo l'opera del regista: come nel *Carpaccio* di Barbaro, col commento di Longhi, o nella *Deposizione di Raffaello*, di Betti, col commento di Ragghianti.

In America l'interesse tutto pragmatistico per il processo tecnico in sé, come operazione insieme mentale e manuale dalla quale si produce la forma artistica, ha dato luogo a una eccellente serie di documentari dedicati ai processi tecnici della pittura, della scultura, dell'architettura: e non in astratto, ma in riferimento all'opera di questo o quell'artista, o ai processi tecnici relativi a particolari problemi formali, come p. es., dell'architettura di Wright o della scultura di Calder.

La validità dei risultati raggiunti attraverso l'impiego di questi diversi procedimenti, mentre conferma l'inevitabile collegamento della ripresa cinematografica con le tradizioni e gli indirizzi diversi della cultura critica, dimostra che il documentario d'arte non dà luogo a un tipo fisso e invariabile d'interpretazione o di lettura dell'opera d'arte, ma rappresenta piuttosto il mezzo attraverso il quale tutte le istanze e gli orientamenti della critica tendono a risolversi in una larga azione educativa delle masse. In altri termini, il cinematografo, come procedimento di lettura e di interpretazione, favorisce al massimo grado la trasformazione di una cultura artistica per specialisti o, come ora si dice, di una cultura « élitaire » in una cultura di massa; e però risponde all'istanza di progresso ch'è propria di ogni valido movimento di

cultura. La tendenza a una tale trasformazione era già avvertibile in tutte le piú recenti correnti della teoria e della critica artistica, ugualmente rivolte, sia pure attraverso processi diversi, a individuare la genesi e la formazione mentale dei valori estetici. Se quindi è impossibile predicare al film sull'arte un particolare metodo di lettura e di interpretazione figurativa e fissare una volta per sempre la linea di sviluppo critico delle riprese, è tuttavia possibile affermare che i risultati saranno tanto piú efficaci quanto piú i registi sapranno rendersi conto dell'esperienza figurativa implicita nella visione cinematografica e dei punti di contatto esistenti tra la tradizione del cinematografo e la tradizione figurativa; e cioè si metteranno in grado di disporre del «mezzo» cinematografico con lucida coscienza delle sue possibilità analitiche e rappresentative, liberandosi da ogni residuo letterario, da ogni preconcetta poetica, da ogni pregiudizio nella valutazione dell'opera d'arte.

E' legittimo supporre che, allora, la ripresa cinematografica delle opere d'arte, non soltanto giungerà a risultati interpretativi e didattici della piú grande importanza, ma rappresenterà un tirocinio essenziale per la formazione dei registi anche ai fini del cinematografo « militante ».

G. C. Argan

Critica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative

Alla chiusa di un mio studio su *la prosa cinematografica* (in « Bianco e Nero » a. VI, n. 8, 1942) io ne annunziai un altro complementare su *la lettura cinematografica delle opere d'arte*: tema appassionante e difficile che mi pareva urgente, sin d'allora, trattare con qualche rigore e che ora è divenuto, come suol dirsi, di palpitante attualità. Sia per le recenti manifestazioni di Bruxelles, e perché Venezia annunzia quest'anno, tra la Biennale d'Arte e il Festival Cinematografico, il codicillo trait d'union di una Mostra del Film sull'arte; sia, ed ancor più, per il tipo e la qualità dei film di questo genere che si son prodotti e visti sino ad ora.

Si son visti infatti tanti film, a pretesa scientifica e didascalica, presentarci statue e monumenti architettonici campati e roteanti con una così bizzarra capricciosità su cieli corruschi di nuvole foriere di tempeste, o idilliaci di cirri e nuvolette a pecorelle, annunziatrici di benefiche acque di primavera; si son visti tanti capolavori pittorici percorsi alla brava e alla diavola da annaspanti macchine da presa, raccontarci malamente, col sussidio di lezioncine assai spesso spropositate e vuote, il soggetto e il fattarello che ne erano stati il pretesto creativo; si è vista persino la solenne e densa poesia degli Affreschi dell'Arena trasformata in romanzetto flebile per educande, e il Cristo di Giotto nientedimeno che assurdamente parlare e, col tremulo birignao con cui i guitti credono di rafforzare l'espressione delle battute, annunziare agli Apostoli: « Qualcuno di voi mi tradirà » (1); si son viste storie di soggetti e di temi superare addirittura la scherzosa previsione che Croce faceva molti anni fa recensendo la *storia artistica* della Madonna di Adolfo Venturi: che presto si sarebbe giunti per quella via, alla storia artistica del Bue e a quella dell'Asinello; e si è avuta infatti la storia artistica del *naso,* raccontata cinematograficamente da Glauco Pellegrini (2); si son viste insomma tante e poi tante strampalerie e assurdità, offensive del buon gusto, del buon senso, della cultura e della civiltà, che sembra veramente l'ora per un deciso altolà, che arresti — se è possibile — invece di incoraggiarli, gli intraprendenti, che s'avventurano con tanta spensieratezza a trattare cinematograficamente

(1) Luciano Emmer: *Romanzo di un affresco.*
(2) Glauco Pellegrini: *Parliamo del naso.*

le opere d'arte, e li respinga, una volta per tutte, nel campo della fotografia per tessera o del ritratto formato gabinetto.

Giotto romanziere

E, per cominciare: servirsi del film per raccontare il soggetto di un quadro o di un affresco o di una serie di quadri o di affreschi, anche se sembra un assunto di modesta umiltà, non è affatto legittimo. Perché, cosí facendo, non si avvicina, ma si allontana lo spettatore dall'opera e dalla sua comprensione; si nascondono dietro la favoletta e la moraletta esterne, il piú delle volte non scelte dagli artisti ma commissionate loro dall'esterno, i valori concreti e specifici delle opere, il loro reale e concreto significato profondo e la forma che lo esprime. Un significato che, molto spesso, non solo si distanzia, ma addirittura contraddice quello richiesto dai committenti e tradizionalmente espresso dalla favoletta commissionata. Una verità questa che è quasi una pena doverla ripetere ancora, e che i registi dei documentari sull'arte figurativa avrebbero potuto apprendere assai facilmente: da uno qualsiasi dei manualetti intesi a insegnare *come si guarda un quadro,* di cui quello del Marangoni ha aperto recentemente l'interminabile serie.

L'aver fatto di Giotto il romanziere della Vita di Cristo e del Beato Angelico quello delle Storie dei Santi Cosma e Damiano significa aver seguito la via di minor resistenza critica destinata a sboccare, inevitabilmente, in stravaganze e sconcerti.

Il testo come pretesto

Se n'è accorto anche il più celebrato percorritore di questa strada sbagliata, Luciano Emmer, che l'ha abbandonata per un'altra, non meno grave di conseguenze diseducatrici. Nella quale l'opera d'arte non è più considerata nemmeno per il suo più esterno contenuto, raccontino e moraletta, ma è assunta solo come *precedente,* come punto di ispirazione per una nuova opera, personale, originale, indipendente.

Ciò che è lecito ai registi di teatro, con le tragedie e le commedie classiche, perché non dovrebbe esserlo ai registi cinematografici coi quadri, ad Emmer, per esempio, coi grandi teleri del Carpaccio? Quante volte non s'è detto e ridetto che i fatti artistici non possono esser riprodotti e ripetuti, e che il teatro scritto, diventando spettacolo, cioè fatto prevalentemente figurativo, non deve valutarsi in raffronto coll'originale che ne è stato solamente il pretesto? E che lo spettacolo va visto come un'opera originale e nuova? L'autorità di Meierhold e del primo Oclopcof (1) dovrebbero qui fornir pezze giustificative e d'appoggio ad una Santa Orsola e ad una Venezia che, dalla serenità car-

(1) Sull'attività del *primo* Oclopcof, vedi: Pudovchin: *L'attore nel film* (Ed. Ateneo - Roma 1947), I capitolo.

paccesca son sboccate, tramite l'anfibolo wagnerismo è dannunzianesimo di Jean Cocteau e la religiosità d'occasione di Emmer, in un guazzabuglio infelice di immagini distorte (1).

E, certo, nulla osta in teoria al tentativo: più legittimo quando porta dal fatto letterario al figurativo, com'è il caso del teatro: dove pure hanno fatto gran capitomboli Meierhold e Vactangof e Oclopcof (che ha poi abbandonato quella strada pericolosa) e, dopo l'esordio promettente del *Figaro,* anche il nostro Luchino Visconti. Ma tentativo tanto più problematico e difficile quando, come nel caso delle riprese cinematografiche dei quadri, si resta sostanzialmente nell'orbita del figurativo.

Chi si cimenta e si mette in gara coi grandi artisti lo fa a tutto suo rischio e pericolo, come chi provocasse, per istrada, Carnera o Louis; uscendone con le ossa peste egli non ha che battersi il petto tre volte, con decisi mea culpa.

Come un' acqua purgativa

Mi ha molto lusingato il fatto che il Direttore della Società Filosofica Italiana, il prof. Enrico Castelli, mi abbia chiesto un giudizio sincero sul documentario da lui ideato, ed eseguito da suo fratello *Il demoniaco nell'Arte,* che qualche settimana or sono è stato proiettato al Barberini a cura del Circolo Romano del Cinema. Dopo la visione del film io ne ho cercato a lungo l'Autore, ma poiché non mi è capitato d'incontrarlo, e poiché il film mi è parso si prestasse a considerazioni interessanti, eccomi a rispondere, e spero che egli non avrà a dolersi se lo faccio coram populo.

Nel film del prof. Castelli, dunque, son condensati una serie di particolari, macabri, sensuali, orripilanti e, diciamo così, demoniaci, di pitture fiamminghe e olandesi; la visione ne è accompagnata da un commento, di intonazione lirica e di contenuto filosofico, che enuncia con sufficiente chiarezza l'idea del film; il quale, nel suo complesso, propone il ripudio del mondo orroroso e postula e anela alla trascendenza.

La visione delle immagini provoca nello spettatore una emozione bruta e violenta, come quella che potrebbe nascere dalla visione diretta di atrocità, di scene di lussuria e di sangue; e il commento, dopo un lungo accentuare il raccapriccio e l'incubo, inducendo a soffermarcisi e a crogiolarcisi dentro, polarizza poi quei brividi nella esaltazione della *primalità dello spirituale* che respinge e rinnega quella torbida e infetta materia.

Che dire di questo assunto e di questo metodo? Per me essi sono una crudele calunnia della vita e dell'uomo; che non s'appaga più nemmeno della fuga dal mondo, che non propone più nemmeno i van-

(1) L. Emmer, E. Gras: *Leggenda di S. Orsola.*

taggi della vita eremitica e l'idillio della Tebaide. E' una spinta verso *l'angoscia* esistenzialistica e verso il male; che, magari con illusioni di omeopatismo, magari involontariamente, se ne fa alleata e complice. Per me tutto questo è torbido e brutto. Torbido moralmente e brutto artisticamente. Giacché l'orrore non è rappresentato, ma esibito e spiattellato, non a produrre emozione estetica, ma raccapriccio e terrore; ed il commento non nasce come integrazione necessaria della visione non fa corpo con essa, ma le si accavalla come una protuberanza arbitraria.

Ma la cosa più straordinaria è che il prof. Castelli si è servito per sostenere la sua tesi, dell'opera di alcuni pittori, tra i quali ce n'è di grandissimi, presentando particolari monchi, sconnessi, affastellati e mescolati disinvoltamente come un mazzo di carte da gioco; fedele, ed anche di raro, solo al soggetto esterno e mai alla ragion d'essere dei quadri; e sempre scardinando la forma e quindi togliendo allo spettatore ogni possibilità di penetrare significati e valori.

Così dopo aver offeso l'uomo e la vita il prof. Castelli, con questo suo film, offende e degrada anche l'arte; con un risultato che non è opera di idee e di cultura, ma esattamente l'opposto.

Credo che anche il più ingenuo, ignaro e malaccorto lettore urlerebbe di indignazione o si torcerebbe dal ridere se il prof. Castelli invece che su pittori avesse lavorato in tal modo su poeti: se avesse preso, ad esempio, qualcuna delle più tragiche e grottesche figurazioni dell'Inferno dantesco, ne avesse staccato qua e là qualche verso, per mescolarlo poi a versi dell'Ariosto e del Tasso o chi altro sia, colla pretesa di far una nuova poesia. Nessuno passerebbe per buono un lavoro simile: e solo la diffusa ignoranza delle arti figurative può, e presso un pubblico speciale, far applaudire un film come il *Demoniaco nell'Arte*. Che, in quanto ad arbitrio dà punti ai film di Emmer, rimanendo in sostanza una bislacca e macabra carnevalata che, per puntellare tesi filosofiche alla moda, mette a profitto la grande arte e ne invoca l'autorità allo stesso modo, mi si consenta di dire, che fece quel tale che chiamò Baetrice un'acqua purgativa e la lanciò col dantesco: « io son Beatrice che ti faccio andare ».

Quello fu solo uno scherzo triviale ed una trovata pubblicitaria di pessimo gusto: e non certo la fine del mondo. Come neanche il film del prof. Castelli è la fine del mondo; e neanche la fine della cultura.

Michelangelo impressionista

Lasciamo dunque da parte le opere indipendenti e liberamente elaborate su precedenti di carattere artistico, che, per quante ne conosciamo, non sono che propalazione di errori e di equivoci circa le arti figurative (come se ce ne fosse bisogno!); e stabiliamo che il cinematografo, colle sue molte possibilità espressive, e proprio per essere un

linguaggio artistico, è in grado di fare ciò chè dignitosamente va fatto dinnanzi alle opere d'arte: della buona critica.

Dalla quale escluderemo preliminarmente quella che si presenta come *Thèmes d'Inspiration* (1): un documentario belga che, probabilmente ispirato da un gruppo di inquadrature della prima sequenza di *Lampi sul Messico* di Eisenstein, ha raccordato con quadri celebri una serie di tipi che vagamente somigliano a quelli ritrattati ai quali tentano di avvicinarsi ancor piú imitandone gli atteggiamenti e le espressioni. Ma dove Eisenstein, assistito dalla mirabile maestria del Tissé, ha fatto una stupenda sequenza che traduce con lirica evidenza l'assunto dell'autore, di descrivere un paese rievocando le tradizioni eroiche ed artistiche ancor vive nel sangue dei peoni, l'autore del documentario ci ha presentato i suoi temi di ispirazione come una specie di documentazione razzistica e con un risultato non troppo dissimile da quelli che ottengono spensierate e annoiate signore, quando nei loro salotti borghesi o aristocratici, fanno il gioco dei *quadri viventi,* infelicissimo tra tutti i giochi di società.

Per altra via, per una via deliberatamente critica, si è messo uno storico dell'arte, con un *Rubens* (2), che fu proiettato e credo premiato alla Mostra veneziana del 1948. Un film al quale va data la gran lode di aver voluto, con linguaggio cinematografico, esaminare criticamente la complessa opera di un artista grandissimo, quale il Rubens. Ma il torto di quel film sta proprio nella natura della sua critica, tutta volta alla ricerca di valori di composizione; col risultato di inutilmente scarabocchiare su quei grandi dipinti, linee di forza, di resistenza, di equilibrio e che so io. Ricerca dunque tutta esteriore, arbitraria e schematica, legata al più screditato dei miti formalistici della visione.

Si può dar merito al Rubens di non aver voluto fare del cinema a tutti i costi; come s'è visto in un *Van Gogh* (3) dove, a questo scopo fatuo, si è fatta una *carrellata* che unifica, passando da un *campo lungo* a una *figura intiera,* a un *totale* e a un *dettaglio* una serie di quadri diversi. Buffo a vedersi ma, per lo meno, inutile.

L'uso della macchina da presa, nella lettura cinematografica delle opere d'arte, deve limitarsi alla sua possibilità di isolare particolari e di avvicinarli enormemente. Un lavoro che di per se stesso impegna una bella responsabilità: quella, estraendo particolari, di non astrarre dallo scopo e dalla funzione di essi. Come è facilissimo sbagliando punto di vista e sbagliando distanza.

Una mancanza di cautela in questo senso può far succedere quello che avvenne, anni fa, ad un critico illustre, gran zelatore della pittura italiana dell'Ottocento e di quella di Armando Spadini. In occasione di alcuni restauri volti a fermare con iniezioni *sottocutanee* di cemento gli affreschi della Cappella Sistina, il nostro critico s'era dunque preso

(1) C. Dekeukeleire: *Thèmes d'Inspiration.*
(2) P. Hasaerts e H. Storck: *Rubens.*
(3) G. Diehl, R. Hessens, A. Resnais: *Van Gogh.*

la briga di arrampicarsi sulle impalcature per non perdere l'occasione di guardare un po' da vicino quella grande pittura. Ed avvenne che, da quella distanza, gli apparissero chiare le pennellate di Michelangelo. Onde, ridisceso a terra, il Nostro cominciò a diffondere a destra e a sinistra la sua scoperta mirabolante, e, spinto dalla stessa celebrata eleganza del suo eloquio oltre che della sua scrittura, e ancor più dal suo anarchicheggiante spirito di contraddizione, finí col parlare di Michelangelo proprio come di un tardo impressionista; e di trovarlo grande insomma, proprio perché dipingeva come Spadini.

Che è certo una bella prova di originalità, ma che come metodo critico non sembra affatto dei migliori o dei piú accettabili.

In questo esame di ciò che non va fatto coi documentari sull'arte è, almeno in parte, implicito ciò che si deve fare. Che è un argomento sul quale si potrà tornare altra volta.

Umberto Barbaro

Linguaggio figurativo e linguaggio cinematografico

Dalla esperienza cinematografica è nato un linguaggio, il quale si spiega nella storicità dell'arte, nella qualificazione e articolazione dell'arte. Coloro che vedono il cinematografo legato soltanto all'esperienza tecnica, alla macchina, dimenticano che il cinematografo, come linguaggio autonomo, come espressione artistica, non è nato con la scoperta della macchina da presa, ma, in certo senso, prima e dòpo.

Prima, perché già in certe forme della pittura impressionista si anticipavano effetti cinematografici; dopo, perché la macchina da presa, da principio, proprio nelle opere piú ambiziose e piú diffuse, si limitò a riprodurre il teatro, ad essere la immobile spettatrice degli avvenimenti che si svolgevano dinnanzi al suo occhio indifferente e opaco.

Venendo dopo una complessa e lunga esperienza delle altre arti, la cinematografia, la decima Musa non poteva non valersene: come il Fichte nel quarto discorso sulla *Missione del Dotto,* rimprovera al Rousseau di andare contro i suoi stessi assunti e di non capire che quei valori stessi che egli rivendica sono valori di cultura, di civiltà e di raffinamento, cosí, come spesso è accaduto nel mondo moderno, alcuni assetati di amore della vita, della spontaneità, della freschezza, della realtà, hanno creduto di scoprire nel cinematografo il prodigioso strumento che li potesse riportare in contatto della vita, della realtà, dell'istinto, non accorgendosi che proprio questo richiamo era un'esperienza e un motivo culturale, e che il cinematografo vi poteva soddisfare attraverso una coscienza critica e culturale.

La *realtà* del realismo letterario, come quella del realismo cinematografico, è un'ispirazione e un mito; è una forma, molte volte necessaria e potente della cultura e della elaborazione artistica. Il linguaggio cinematografico non è dunque risolvibile nella tecnica e nella vita: il linguaggio cinematografico, come ogni linguaggio, è fantasia, nasce come espressione e può diventare, come la parola, strumento di comunicazione, di oratoria e di intrattenimento. Questa molteplicità della lingua cinematografica, la quale, come la parola, e praticamente piú delle altre arti, può volgersi in tutte le direzioni, è stata notata non soltanto dalla critica italiana di origine crociana, la quale si è sforzata di mostrare la ricchezza di soluzioni che anche per il problema cinematografico offriva *La Poesia* del Croce, ma da uno studioso di formazione e intenzione diversa, come John Grierson il quale nel suo libro

Documentario e Realtà, scrive: « Il cinema dev'essere inteso come mezzo che al pari della scrittura sia in grado di assumere diverse forme e svolgere diverse funzioni ». L'arte non si può distinguere in un senso naturalistico e rigido, secondo i cinque sensi, ma senza dubbio la musica rivolta all'orecchio e la pittura rivolta all'occhio, predispongono a una diversa esperienza, a una diversa ispirazione, a un diverso movimento, a una diversa storicità della sintesi di espressione e di intuizione. Per questa ragione l'esperienza storica che piú presupponeva il cinematografo non poteva non essere quella figurativa e, in particolare, quella pittorica. La pittura è dunque, in questo senso, l'antecedente esperienza — Dichtung und Erlebnis — del cinematografo, perché il pittore e il regista hanno dinnanzi a sé alcuni elementi comuni: lo spazio, la luce, la linea, il volume, ed eventualmente il colore. Né questo esclude che la cinematografia possa rivestire peculiari caratteri espressivi del nostro tempo, possa corrispondere a un bisogno spirituale diffuso e profondo. Quando gli impressionisti ricercarono il *plein air* e scopersero ed esplorarono in modo nuovo il paesaggio, iniziando una pittura nuovamente intonata, nella loro esperienza artistica trovava liberamente la sua forma, si esprimeva insieme con il singolo motivo personale, anche una comune aspirazione: l'impressionismo corrisponde a una società alla Maupassant, a una gioiosa sensibilità della vita, alla riscoperta di alcuni valori, come il tempo, la luce, la vibrazione diffusa del colore.

La fotografia, che è nata di fatto in quegli anni, era idealmente nata prima: come l'esigenza cinematografica è nata con l'impressionismo, cosí quella fotografica è nata, in un certo senso, con gli olandesi del Seicento. Paul Claudel nella sua *Introduction à la peinture hollandaise* (N. R. F. - 1935) pag. 43, paragona lo sguardo di Vermeer di Delft allo sguardo fotografico. « Ce qui me fascine, c'est ce regard pur, dépouillé, stérilisé, rincé de toute matière, d'une candeur en quelque sorte mathématique ou angélique, ou disons simplement photographique, mais quelle photographie! en qui ce peintre, reclus à l'intérieur de sa lentille, capte le monde extérieur. On ne peut comparer le résultat qu'aux delicates merveilles de la chambre noire... ».

Gli Olandesi forse per primi, dopo la lunga esperienza fiamminga, unendone la precisione con la costruzione e la lucidità degli Italiani, hanno creato un mondo dove la implacabile limpida minuzia, la gioia dello sguardo attento, raccolto e insieme molteplice, la fedeltà amorosa e modesta della realtà, suscitano, in un valore poetico, presagi della fotografia. Lo sguardo che Pieter de Hooch fa penetrare attraverso tre stanze nel quadro della Gemälde Galerie del Museo di Stato di Berlino, non soltanto riflette il giuoco delle immagini piú o meno sfuocate nella prospettiva, ma anticipa una particolare impressione dello spettatore cinematografico. Ugualmente, la macchina da presa apre la porta chiusa di una casa, di una stanza che si svela, sempre piú intima e precisata nella sua realtà. Cosí l'occhiata del pittore coglie orizzontalmente gli

angoli di tre stanze, che si diramano nel quadro di Hoogstraten nella National Gallery di Londra. Nella *Madre* di Pieter de Hooch, l'occhio dell'artista inquadra in campolungo la madre e la culla, e accompagna attraverso l'altra stanza, diversamente luminosa, la bimba che s'incammina verso la porta aperta. Una luce chiara, evidente, narrativa, crea tutta la composizione mossa e nitida del giardino dell'osteria di Jan Steen, nella Gemälde Gallerie.

Le parentele tra gli Impressionisti e il linguaggio cinematografico, sono molteplici e ormai note, dopo quanto il Ragghianti ha dimostrato nel suo *Cinematografo rigoroso* (*Cineconvegno* - Giugno 1933): il Pallucchini, illustrando il volume dedicato alla mostra degli Impressionisti nella Biennale del 1948, ha indicato questo aspetto precinematografico nella affascinante *Cantante col guanto* di Degas. L'antico sogno di Zenone Eleatico, di scomporre il movimento in momenti di immobilità, sembra, come fu osservato, raggiunto dal cinematografo, il quale scompone il movimento nei suoi immobili momenti, e poi lo ricompone, continua e perpetua vicenda di analisi e di sintesi: ma in ogni fotogramma non può nascondersi il presagio dell'istante successivo e il ricordo di quello passato. Il Lessing nel suo *Laocoonte* aveva visto nell'arte figurativa, l'arte dell'istante, del momento: la cinematografia parte da questo istante, per giungere al racconto, al senso del tempo. La mano sollevata della donna che canta, la bocca che in quest'attimo è aperta, sono gesti precinematografici, perché colgono un momento e lo raccontano, lo fermano soltanto per meglio farcene sentire lo sviluppo (1).

Ma accanto e dopo la grande esperienza dell'impressionismo pittorico, si sono svolte delle teorie artistiche, si sono affermate delle esigenze, spesso stimoli e ricerche del gusto, preparazione all'arte, piuttosto che non teorie estetiche: si sono affacciate le teorie critiche della pura visibilità, delle forme, della illustrazione e decorazione, del Berenson, sino alle poetiche del surrealismo e dell'espressionismo. Il cimatografo si è spesso valso di queste concezioni e di queste esperienze: la pura visibilità è stata un richiamo all'importanza dei valori spirituali, che erano dentro le forme visive, come il surrealismo ha accentuato le possibilità ricche e molteplici, la libertà fantastica della macchina da presa: c'è stato un cinematografo surrealista, espressionista, e non c'è stato un cinematografo impressionista, perché, in un certo senso, ogni cinematografo è impressionista. Oscar Wilde sosteneva paradossalmente che non la natura insegna all'arte, ma l'arte alla natura. Il paesaggio è uno stato d'animo e i pittori indicano al pubblico il modo di guardare la natura, di inquadrarla, di sceglierne alcuni elementi e isolarli, e di tralasciarne degli altri. Quando il regista si avvicina alla macchina da presa, anche se non ha uno specifico interesse e una pro-

(1) Cfr. *Bianco e Nero,* IX, 3 - Ottobre 1948: Claudio Varese - *Impressionisti, registi e cinema.*

fonda cultura figurativa, non può non essere stato indirizzato dalla cultura figurativa del suo tempo, anche inconsapevolmente, a guardare in un modo piuttosto che in un altro. Il Berenson ha parlato di una diversa *visualizzazione,* di un diverso modo di vedere, secondo le diverse civiltà.

La comune opinione critica ha dovuto riconoscere che il cinematografo in quanto tale è visivo, è un *modo di guardare* e, si potrebbe aggiungere, un modo di sentire lo sguardo, di sentire l'ispirazione estetica di quella forma della coscienza, che è la visività. In una distinzione empirica fra le varie arti, il cinematografo prende posto accanto alle arti figurative, e storicamente s'innesta su quella stessa esperienza dalla quale è nata la pittura, collocandosi inizialmente nello sviluppo della civiltà dell'Ottocento.

Il primo contatto fra la macchina da presa e il pennello del pittore, è nell'inquadratura, cioè nella capacità di scelta e di costruzione: la macchina da presa guarda da un certo angolo, e il materiale che essa deve riprodurre si muove secondo una certa linea, o perché obbedisce alla volontà del regista e si atteggia a quel modo, come capita all'attore, o perché la macchina lo coglie secondo un angolo e una linea determinata. Il problema cosí aspro dell'attore nel film, non può non incontrare qualche analogia con il problema della figura umana nella pittura. Anche nei quadri ci sono dei personaggi, in un certo senso attori, che vengono guidati dal pittore e atteggiati dinnanzi alla sua macchina da presa, che è l'occhio.

Le ballerine di Degas, la Sanfelice in carcere di Toma, *La Goulue entrant au Moulin Rouge,* sono attori della fantasia del pittore: a questo bisognava pensare, piuttosto che all'esempio del teatro, nel quale la parola e la mimica restano signore, sebbene l'inquadramento visivo e gli aspetti figurativi non ne siano del tutto lontani. Il taglio, cioè la libertà d'inquadrare e ritagliare, era già nella pittura, dai cavalli di De Nittis, che sembrano preludere a certe sequenze di Ford, alla *Serveuse de bocks* di Manet, alla *Voiture aux courses* di Degas, dove rispettivamente dei cavalli si vede soltanto una parte della groppa e la testa, dove il bicchiere, le lampade, il braccio del fumatore, sono coraggiosamente spaccati, e dove le ruote, le gambe e il muso di un cavallo son tagliati ad angolo retto.

Nell'arte classica, e si può dire sino al Rinascimento, la composizione esauriva lo spazio; non vi era prolungamento. Il pittore tendeva a superare la mancanza del tempo, della successione, dando un senso di completezza e di definitivo agli elementi del quadro, componendoli in modo che la scena rappresentata sembrasse quasi cominciare e finire lí dentro, anche nei suoi vari momenti, come per esempio nell'*Adorazione dei pastori* di Ruggero Van der Goes, o nello *Sposalizio* di Raffaello. Dal Cinquecento in poi, dal Manierismo sino al Seicento e al Settecento, questa linea si è rotta; ma soltanto con l'avvento degli impressionisti e dei loro precursori, il colore, il movimento dei piani, la vibrazione della luce, sembrano indicare una formazione nuova, un

impulso ricco e inquieto, che si prolunga oltre il quadro, o che almeno vi è contenuto in potenza.

Nella *Fucilazione del Tre Maggio* del Goya al Prado, è implicita una tensione, un senso di racconto: i personaggi, cioè i condannati a morte, e i soldati che li stanno fucilando, sono sullo sfondo di una collina vicina e di una città lontana, quasi come su un trasparente. Una azione che si svolge è anche nella donna che chiude l'ombrello e nella ragazza che legge della *Giovinezza* di Goya, del Museo di Lilla. Molte volte nel cinematografo abbiamo visto gli allineamenti di personaggi, che si notano nella *Fucilazione,* quel taglio delle due linee, e molte volte abbiamo incontrato quello spicco di ombrelli e quelle ombre. La *Signorina Gauthier Lathuille,* di Manet, sembra vibrare e contenere in sé un movimento nel tempo.

In *Jane Avril dansant,* Toulouse Lautrec coglie l'istantaneità del passo di danza: la gamba destra è sospesa nello spazio, come in un fotogramma. La tenda, nella *Stanza col balcone,* di Menzel, nella Galleria Nazionale di Berlino, ha uno slancio e un valore espressivo, che forse anche direttamente si è trasmesso alla tenda, così piena di significato, di *Mademoiselle Docteur* di Pabst. Né il Classicismo, né il Neoclassicismo hanno di per se stessi elementi precinematografici: tuttavia, in un pittore come Ingres, vi è il senso della materia, il gusto dell'arredamento, il valore morbido e oggettivo di un guanciale, di un divano, di una stoffa, come il senso del valore lineare e insieme pieno di un volto umano, che il cinematografo talvolta predilige. Per esempio, il *Ritratto della Signora Rivière,* si muove in questo senso.

Talvolta la pittura è presente in alcuni elementi del cinematografo, quasi isolatamente; dalla pittura il cinematografo, proprio la macchina, che alcuni esaltano nel suo prestigio meccanico, ha appreso il valore della illuminazione, il senso del primo piano e del taglio, l'ampiezza della panoramica, il sotto in su, l'importanza della scenografia.

La scenografia è sempre pittura, anche nel cinematografo non cinematografico, come è pittura nel teatro. Ma, appunto per questo, la scenografia nei migliori registi è risolta nella sintesi dell'inquadratura e dell'immagine; non è autonoma. In alcune pellicole del periodo espressionistico, la scenografia, cioè la pittura scenografica, opera diretta di pittori, e frutto di un'esperienza figurativa, determina completamente lo stile, talvolta in modo negativo: così, negativa è stata l'influenza del pittore Cesare Kleim su Robert Wiene. In *Metropolis,* l'espressionismo delle scale, delle sale delle macchine, delle ruote dei congegni, corrispondeva alle contemporanee esperienze scenografiche del teatro. Dalla pittura come racconto scenografico di bizzarrie fantastiche, deriva anche un aspetto del primo film francese: George Méliès dipingeva i suoi film. La deformazione, che è una caratteristica e un aspetto della pittura contemporanea, è spesso presente nel cinematografo. L'essere il cinema un'arte popolare, rivolta a larghe masse, e il doversi realizzare attraverso un procedimento industriale, ne limita la libertà artistica

e fantastica: ma d'altra parte, l'esigenza popolare del racconto, si è accompagnata qualche volta felicemente nella storia del cinema, con la peculiarità del suo linguaggio, che non può esaurirsi nella elaborazione di singoli isolati fotogrammi, raffinatamente composti secondo modelli e suggerimenti letterari e pittorici.

Un fotogramma, come quello finale dell'*Amleto* di Olivier, è vivo e reale, e ha un valore in se stesso, ma la sua vera realtà cinematografica è nel tempo e nel ritmo della sequenza. Laurence Olivier ha raggiunto degli effetti artistici molto alti nelle due sue pellicole, ed è partito da uno studio attento della pittura. Nell'*Enrico V* Olivier ha saputo sciogliere, superiore forse a Jacques Feyder di *Kermesse eroica,* il processo critico, attraverso il quale il pittore è raggiunto alla sintesi figurativa. Il colore dal quale parte Laurence Olivier, l'esperienza alla quale si riferisce, non è quella che ha in sé l'accenno segreto e l'aspirazione del cinematografo, come per esempio accade nell'impressionismo; ma al contrario i *Libri d'Ore,* le miniature del Quattrocento, la mancanza di ombre, la giustapposizione delle scene, l'immobilità delle placche di colore, la fissità astratta e aggiunta della scenografia, parevano contrastare con il cinematografo. Ma l'opera di Olivier è la prova del rapporto libero, vivo e duttile, che unisce e insieme distingue il linguaggio figurativo dal linguaggio cinematografico, dove il tempo sollecita ben diversamente e con piú intensa forza lo spazio. Il regista ha incontrato un colore e degli schemi figurativi riluttanti e diversi, e li ha risolti nel montaggio del fotogramma e del colore e nella inquadratura; ha scosso l'immoto quadro, l'ha aperto e le immagini si sono costruite nel ritmo del tempo.

L'arte, e quindi anche l'arte cinematografica, può esprimersi attraverso le forme piú varie: molte volte le esperienze piú preziose, come per esempio quella di Matisse, entrano nel giuoco della rappresentazione cinematografica; motivi del disegno elegante e geometrico di Matisse, giuocano, come è stato notato, nella scenografia della *Vedova Allegra* di Lubitsch. Pabst, col famoso balletto di *Atlantide,* ricordandosi di Renoir e anche di Gavarni, ha saputo dare al gusto di certi valori pittorici, un uso e un significato funzionale, un valore di ritmo cinematografico. Le navi che giungono alle banchine o si dondolano nei mari di Turner, le cortigiane stanche di Toulouse Lautrec, come le ballerine di Degas, nella trasfigurazione lirica dell'arte, portano un elemento di vita, di una vita cristallizzata, di un sentimento che si è fermato in un gesto e in un tempo definito.

La pittura moderna, sopratutto dall'Ottocento in poi, ha preparato e anticipato e, in un certo senso anche stimolato, l'attenzione del cinematografo per certi contenuti: l'amore per certi argomenti, l'interesse per gli aspetti piú vari e immediati della realtà, diventano linguaggio e stile. Signorini posa il suo sguardo sulla *Sala delle Agitate,* sul *Bagno Penale*; Silvestro Lega coglie l'atteggiamento della *Visita.* Fattori studia l'ombra rara e il sole dei pomeriggi toscani. Gli Impres-

sionisti hanno portato nel raggio del loro interesse visivo le ballerine, le prostitute, i canottieri, la vita del Lungofiume e via dicendo. E' stato compito del cinematografo sciogliere e raccontare quello che era stato fermato e isolato dalla pittura. Tutti gli altri elementi, l'uso del sonoro, del parlato, concorrono a questo fine. Lo Spottiswoode ha distinto lo specifico filmico: è evidente che un film può fare a meno della parola, del suono, dell'attore, ma non della visività, e siccome la visività è la caratteristica essenziale della pittura, la pittura è l'arte che piú si lega al cinematografo.

Il linguaggio cinematografico, stretto da tante affinità al linguaggio figurativo, sorretto e accompagnato dall'esperienza della pittura, può continuamente rintracciare suggerimenti e spunti nell'arte sorella, attingendo liberamente alla cultura e alla poesia dei quadri, delle miniature o degli affreschi: anche lo stesso film realistico contemporaneo non ignora questo aiuto, questo richiamo: non si è, Luchino Visconti, ricordato del *Moulin de la Galette,* nel ballo ad Ancona di *Ossessione?*

Il linguaggio figurativo, anche se in alcune esperienze prelude e presagisce il senso cinematografico del tempo, ha un valore e un'esigenza espressiva diversa dal linguaggio cinematografico: la visività della pellicola e la sua espressione, non si possono risolvere nella pittura; il montaggio, il tempo che avvicenda e svolge le immagini, danno al cinema una diversa qualità spirituale, pur nell'uguaglianza e nella unità fondamentale dell'arte.

Claudio Varese

(*V. Tavole fuori testo* I-X)

Architettura per il cinema e cinema per l'architettura

Carpaccio, nel Miracolo della Croce, affolla e drammatizza le case di Rialto; Piranesi, riducendo la scala dei personaggi delle visioni romane, dona ai monumenti una esplosiva grandiosità; nell'urlo espressionista, Kokoschka sgretola gli edifici del Bacino di San Marco, li confonde nella tempestosa laguna; il cielo di Scipione sembra strappare in una rossiccia ventata la Cupola del Borromini a Piazza Navona. Non cercheremo in questi esempi un documento di interpretazione critica dell'architettura, ma al massimo una generica indicazione di gusto raggiunta attraverso la trasposizione di un'opera d'arte figurativa in altra di altri mezzi, limiti e fini. Nel campo cinematografico abbiamo già i paralleli di questo genere di pitture: ricordo un documentario su San Pietro a Roma e un altro sul Teatro Olimpico di Vicenza, compiuti lavori nei quali l'architettura era il mezzo, il cinema il fine. Invano vi si ricercherebbe una caratterizzazione di Michelangelo, Maderno, Bernini o di Palladio. Il proposito è un altro, di natura non critica, ma creativa.

Il cinema però può rispondere ad un'altra funzione: quella illustrativa dell'architettura. E' un funzione didattica che nessun altro mezzo può espletare con la stessa efficacia e con la stessa intelligenza. Un film che illustri un pittore può essere utile ma è necessariamente freddo nella sua giustapposizione di quadri. L'interpretazione cinematografica di un edificio costituisce invece una grande avventura, un tema drammatico. Un film sull'architettura può raggiungere i vertici di una pagina storica di De Sanctis. Non è mero, didascalico documento, può proiettare una vasta visione storica con strumenti che sono intrinseci al cinema.

Il valore di un edificio sta nella sequenza dei suoi quadri prospettici. Solo un mezzo dinamico, che ripercorra il cammino dell'osservatore, può dare il senso di questa sequenza. Vi sono infiniti cammini, innumerevoli modi di vedere un'architettura, ed ecco perciò una grande sfida all'intelligenza storico-critica. Tanti film quante sono le storie dell'arte. Non piú vaga traduzione poetica dell'architettura, ma l'appassionato e appassionante rivivere l'edificio o la città alla luce di un animo che l'interpreti e li inveri.

Nella nostra attività didattica di storia dell'architettura, noi adoperiamo le diapositive. Molto tempo della mia preparazione alle lezioni

universitarie è dedicato alla ricerca di fotografie. Non so illustrare un edificio agli allievi senza presentare dieci, venti, talora cinquanta diapositive che lo raffigurino da diversi punti di vista. Vi sono dei monumenti addirittura incomprensibili senza questa ricchezza di documentazione fotografica. San Cataldo a Palermo, San Carlino del Borromini, Santa Maria in Campitelli del Rainaldi, la « Casa sulla Cascata » o Taliesin West di Wright, tanto per dare alcuni esempi, non possono essere nemmeno intuiti nella loro essenza se si mostra una sola veduta di essi. Perfino la Cappella de' Pazzi del Brunelleschi propone temi di interpretazione diversa anche in quei pochi metri che si percorrono dall'entrata nel chiostro di Santa Croce alla porta. Un edificio è diverso se lo si guarda da lontano o da vicino, qualunque interno è inimmaginabile senza una pluralità di prospettive da uno e da piú punti di vista.

Non sarebbe equo confrontare l'efficacia di un film con quella raggiunta attraverso sia pur numerose fotografie. Un regista, per la sua stessa natura, sceglie i quadri prospettici piú drammatici. Il fotografo, specialmente quelli delle serie didattiche Alinari o Anderson, è abituato a rappresentare l'edificio nel suo atteggiamento frontale piú ovvio. Il regista ricerca l'animazione di una scena; il fotografo coglie una chiesa o un palazzo quando è vuoto. Vi è un mezzo sicuro per non capire nulla di architettura: studiare le fotografie anziché gli edifici reali. Bastino due esempi: guardate una foto Anderson di San Vitale a Ravenna. Chiarissima nei particolari, è presa da un punto di vista che sconvolge tutta l'immagine. Assai migliore è la piú confusa foto Salbaroli che almeno dà il senso di una struttura spazialmente dilatata, di un vuoto centrifugato. I fotografi adottano poi i riflettori e non v'è nulla di piú deleterio. La luce è uno strumento architettonico sostanziale. Un particolare di Sant'Ambrogio di Milano illuminato coi riflettori perde ogni significato architettonico, tradisce tutta l'impostazione poetica della basilica. E infatti lo splendore della navata centrale è caratterizzato da una sorgente di luce che filtra solo dalla facciata e che, scorrendo sulle pareti fa emergere la struttura dei piloni e quei brevi motivi decorativi della semicolonnina e degli archetti. Nella fotografia invece il muro appare massiccio, gravido, pesante.

Indubbiamente anche la fotografia è problema critico. Quando avremo nuove serie di foto realizzate con finalità piú complesse della mera e sorda chiarezza dei particolari, i nostri strumenti didattici saranno assai piú attuali. Ma nemmeno cento fotografie prese dai piú interessanti punti di vista potranno dare il senso della continuità dei punti di vista, della sequenza prospettica. In questo compito, nulla può sostituire il cinema. Tanto è vero che i libri piú moderni di storia dell'architettura — per esempio, *Napoli imprevista* di Roberto Pane — sono concepiti e realizzati proprio cinematograficamente: è la vicenda continua dell'edificio o della città che traspare.

Questo senso di ribellione che noi proviamo per le fotografie tradizionali deriva da una nuova coscienza dell'architettura, da un nuovo modo di *vedere* che valuta i volumi e gli spazi interni, non piú solo le facciate. Vi è senza dubbio il pericolo di cadere nell'eccesso opposto, cioè di drammatizzare la rappresentazione a tutti i costi. La calma mortale e il movimento fine a se stesso possono ambedue risultare noiosi. Principalmente possono ambedue tradire l'architettura in nome di ideali fotografici o cinematografici. Il vecchio fotografo che con la sua grossa macchina illustra tutti gli edifici secondo l'asse maggiore e l'asse minore, che tutto illumina uniformemente, e il giovane fotografo giornalista che non ama che gli scorci, i volumi storti, le linee in diagonale, son ambedue ignoranti di storia dell'architettura. Il secondo ci è piú simpatico, ma le sue fotografie sono forse piú ineffettuali al fine dell'insegnamento di quelle del primo. Seguire la moda fotografica o cinematografica senza comprendere le ragioni di una nuova coscienza critica dell'architettura equivale ad evitare il problema per seguire solo gli aspetti esteriori delle sue soluzioni.

Vi è poi un altro problema. Nell'insegnamento noi adoperiamo non soltanto le fotografie, ma anche le piante e gli elevati e le assonometrie aperte e chiuse. Sono tutte astrazioni dell'edificio concreto, ma astrazioni utilissime se se ne fa buon uso. Il cinema non ha alcuna ragione di rinunciare a questi strumenti, deve solo riformarli per adeguarli al suo mezzo. Molti disegni e plastici possono essere sostituiti dalle fotografie dall'alto, ma non tutti. L'impostazione unitaria dell'organismo edilizio non è rappresentabile efficacemente attraverso le fotografie. La pianta, lo spaccato, l'assonometria, un plastico apribile la mostrano immediatamente. Queste rappresentazioni non sono necessariamente statiche, possono essere rese drammatiche con facilità: basta un piccolo laboratorio e un minimo di inventività.

Lo stesso può dirsi per la tecnica costruttiva. Non rendersi conto di come è costruito un edificio equivale, nel campo della storia dell'architettura, al disinteresse di uno studioso di anatomia per l'ossatura del corpo umano. Perché mai il cinematografo dovrebbe rinunciare ad illustrare la tecnica costruttiva quando può farlo con mezzi assai piú attraenti del mero disegno? E' la storia della chiesa, del palazzo, della città nel suo farsi, è il *tempo* dell'operare artistico, la vicenda del costruire. Non vi è nulla di piú seducente e di piú cinematografico di questo tema. Scomporre e ricomporre la scatola edilizia, rappresentare il volume dei vuoti interni, inventare i simboli illustrativi del rapporto tra spazio racchiuso e atmosfera circostante, rilevare l'accortezza di ciò che è esposto e di ciò che è nascosto da ogni punto di vista, la velocità e il modo delle sequenze. Tutto questo costituisce un campo di indagine cosí ricco e inesplorato che basta averci pensato sia pure fuggevolmente per entusiasmarsene. Voglio dire che quell'arricciar del naso che intravedo negli amici del cinema quando si parla di questi film architettonici, quasi li si volesse sottoporre alla volontà dei critici e degli storici d'arte, non

ha ragione d'essere. Non si tratta di piegare il cinema a servizio dell'architettura, ma di trovare insieme, di creare insieme il modo di rappresentarla. Chi intende la natura dinamica della visione architettonica non potrà temere che gli interessi storici e quelli cinematografici possano divenire antitetici.

Detto tutto questo, bisogna evitare di cadere nella megalomania cinematografica. Il cinema potrà dare la sequenza dei quadri prospettici, il senso della scala umana, la descrizione dell'organismo edilizio e della sua costruzione, gli effetti della luce durante le varie ore del giorno e le stagioni, potrà perfino dare il senso del materiale, la grana, il pulviscolo atmosferico; potrà tutto rappresentare, potrà animare l'edificio con la vita di coloro che lo abitano, ma non potrà dare il senso dello spazio interno.

In un capitolo sulla rappresentazione dello spazio, in *Saper Vedere l'Architettura,* si diceva appunto che per comprendere nella sua interezza un edificio bisogna partecipare di persona, muoversi fisicamente, sentirci inclusi nello spazio, divenire noi stessi parte e misura dallo spazio. Ciò appare del resto evidente, ché altrimenti dovremmo ritenere possibile la ripetibilità dell'opera d'arte.

Ma il problema che qui esaminiamo non verte sulla sostituzione, in sé assurda, dell'opera d'arte, ma sulla sostituzione o sul diverso modo di esprimersi della critica storica. La trasposizione che noi facciamo di una concezione architettonica quando la caratterizziamo criticamente si avvale della letteratura e della fotografia. Il cinematografo può sostituire, o meglio sintetizzare ambedue. E' già un grande compito.

Per dirla con la nomenclatura crociana, si tratta di impostare su larga scala, vicino alla poesia e alla letteratura cinematografica, una critica d'arte pensata ed espressa cinematograficamente. Per fare la prova, prendete una pagina di Vasari su Michelangelo, di Viollet-le-Duc sul gotico dell'Ile de France, di Ruskin su Venezia, del Pevsner sul barocco, di Persico su Mies Van de Rohe e, se volete, anche di Valéry sul tempio greco. Traducete cinematograficamente, e constaterete le immense virtualità di questo mezzo per ciò che riguarda sia il pensiero critico che quel tanto di poetico che va in ogni rivivere d'arte. Fate la storia della fortuna critica di Borromini o di Le Corbusier attraverso il cinema; è il mezzo piú sicuro per impostare una critica architettonica nel campo del cinematografo. Non vi è libro criticamente serio che non esponga la storia della critica dell'argomento che esamina. Lo stesso è vero per il cinema. E cade opportuno dire: troviamo un aggettivo che sostituisca quello di « didattico », che sa di scolaresco. Chiamiamolo cinema critico, come si chiama letteratura critica e non didattica quella di De Sanctis, di Baudelaire e di Geoffrey Scott.

Bruno Zevi

(*V. Tavole fuori testo* XI-XVI)

Film al secondo grado

L'Arte del film trova, nel film sull'Arte, una consacrazione tanto attesa quanto ammirevole.

Già si producono in tutto il mondo dei film del genere, film « al secondo grado », che per la loro perfezione serviranno eccellentemente a costituire non solo quel museo immaginario di cui parla André Malraux, ma, ciò che è ancora meglio, una vera e propria « cineteca immaginaria d'immagini dell'Arte », una collezione ideale la cui influenza sul gusto del pubblico, sulla cultura dell'uomo, e sull'affinarsi del costume non può essere che considerevole.

Michelangelo, Rubens, Carpaccio, Raffaello, Rodin, Matisse, Maillol o Van Gogh non sono in effetti che dei creatori di forme, dei miracolosi scopritori di sorgenti che svelano misteriosi rapporti fra ciò che vive nel continuo divenire e ciò che si immobilizza nel capolavoro, dei grandi traduttori dell'Istante umano nel linguaggio dell'Immortalità.

Essi sono, anzitutto, dei civilizzatori.

Basta che la loro vita e il drammatico esempio del loro sforzo verso l'Arte siano proposti agli occhi degli spettatori, che essi insomma siano immediatamente giustificati e glorificati dalla rappresentazione sullo schermo di un'opera che, nella realtà, si è talvolta fatta attendere a lungo, oppure è difficile ottenere, perché, da questo fatto, si stabilisca una giustapposizione, eminentemente istruttiva. Grazie alla sintesi penetrante del film, ciascuno può infatti accostare col pensiero ciò che è stato voluto *dall'uomo a ciò che è stato* realizzato *in virtú dell'Arte. E intanto dall'insieme dello stesso film si sprigiona, in parole di luce, il piú sublime sermone d'una religione spirituale che si possa far capire a coloro che bisogna convertire alla Bellezza.*

Sí, i Maestri dell'Arte sono dei Maestri di Civiltà. E mai piú di oggi, che la tenebra materialistica pone sullo spirito umano degli angusti paraocchi incatenando lo sguardo a un limitato presente, sono stati necessari dei film da cui brillino le virtú di propaganda delle Belle Arti come un rimedio contro l'assurdità sempre piú ossessiva della condizione umana. E che contrappongano allo spopolarsi del cielo la loro infinitezza estetica.

Inoltre, senza dubbio, con la diffusione sempre piú vasta di questi « film-al-secondo-grado », si insegnerà ai cittadini della Terra, op-

pressi da schiavitú e minacce, la grandezza del mondo delle apparenze, la diversità delle gioie terrestri e la perfettibilità della partecipazione di ciascuno al tesoro di tutti.

E questo servirà veramente al progresso della civiltà.

Ma la creazione dei film sull'Arte ha forse ancora un'altra, e più patetica, giustificazione.

L'Arte, — come esiste dinanzi ai nostri occhi, e come, a memoria d'uomo, viene onorata e praticata — l'Arte è senza dubbio destinata a morire.

Troppi profeti si sono incontrati nella predizione di tale morte, perché ci si possa ancora ostinare a non guardarla in faccia.

Ascoltiamo Tolstoi affermare: « L'Arte che soddisferà le aspirazioni del nostro Tempo, non avrà nulla in comune con le Arti delle epoche anteriori ».

Ascoltiamo Whitman, poeta del quotidiano e dell'« En-Masse »: « Ascolta Musa, affiggi sulle rocce del tuo nevoso Parnaso i cartelli « Si sgombera » e « Affittasi », e vieni ad abitare con noi in mezzo alla batteria da cucina ».

Ascoltiamo ancora il Renan dei « Dialoghi Filosofici »: « Verrà il giorno in cui l'Arte sarà una cosa del passato, un'espressione delle epoche irripetibili, una creazione fatta una volta per sempre, e che si ammirerà, pur riconoscendo che non la si deve fare più. »

Ascoltiamo, infine, André Gide che, non molto tempo fa, profetizzava: « Immagino avanzare l'epoca in cui l'Arte aristocratica cederà il posto a un benessere comune *» ... « L'Arte era destinata ad una élite, come qualcosa di impenetrabile per gli « uomini comuni ». A costoro le gioie volgari. »*

Se tali profezie dovessero un giorno venir confermate dalla realtà, se l'Arte dovesse appassire per poi scomparire nel ventre di una civiltà divenuta patrimonio della comunità, i film sull'Arte, propagandisti di una religione defunta, ma di una grandezza umana sempre vivificante, appariranno ancor più significativi di prima.

Come la luce di stelle scomparse giunge a noi e ci incanta ancora mentre la sua sorgente è già da molto tempo estinta, i « film al secondo grado », di cui stiamo parlando, incanteranno ancora domani, quando sarà morta l'Arte di ieri. Essi adempieranno all'alta missione di conservare e di rappresentare alcuni aspetti di un miracolo che non si ripeterà più. E troveranno la loro suprema giustificazione nel diffondere l'eterna lezione di Michelangelo o di Van Gogh, di Raffaello, di Matisse o di Rodin ad uomini allontanatisi dai Musei e che, senza di loro non avrebbero più altro da godere che lo spettacolo del « benessere comune » o delle « gioie volgari », null'altro che la superficiale gioia dell'Istante.

(Traduzione di F. Montesanti)

Marcel L' Herbier

Sul documentario d'arte figurativa

L'obbiettivo fotografico ha potenziato l'occhio umano inteso allo studio dei linguaggi pittorici, plastici, fino all'esasperazione ed all'indiscrezione.

L'indagine scientifica può oggi cogliere il divenire dell'opera d'arte sillaba per sillaba secondo una tecnica che ha del poliziesco, in un pedinamento ossessionante, in un esame minuzioso delle tracce che partecipa del romanzo giallo; rilievi antropometrici ed impronte digitali già stanno, al confronto, nell'età della pietra.

Una pennellata di Van Gogh o di Tiziano può avventarsi dallo schermo sullo spettatore come un paesaggio selenitico, il *Bue squartato* di Rembrandt può rivelare oltre la interiora, le interiora delle interiora fino all'ingigantimento teorico del sempre piú piccolo.

Ma non bisogna lasciarsi ingannare: anche la filologia dev'essere servita con discrezione e la comprensione di un'opera d'arte non può valersi soltanto d'un mero esame delle parole che la costituiscono.

Già tante devastazioni ha compiuto una critica soltanto formalistica che non è superfluo di consigliare prudenza per considerare interiezioni le interiezioni, discorsi i discorsi, poesia la poesia.

Il troppo vedere è contrario all'amore; nel nostro caso può essere nocivo alla critica, opposto all'esame, fallace nella presentazione ossessiva della particella sino a far dimenticare il tutto.

Si propongano dunque all'obbiettivo delle dimensioni umane, una volta conceduto tutto il resto alla scoperta dei falsi, al gusto della filologia per la filologia, ma non si converta tanto procedimento critico in analisi grafologica e in fandonie da pitonesse o da maghi: si tenga presente, insomma, che l'artista è un uomo di misure normali che lavora all'impiedi e qualche volta seduto, che vive insieme ad altri uomini ed in funzione di questi.

Ora, io vorrei che un documentario sull'arte si mantenesse entro i limiti dell'illustrazione a fini didattici e non pretendesse di tentare dei lirismi o delle difficoltà critiche che male si accordano con una seria esemplificazione: e poi che esso dovrebbe essere un mezzo popolare di diffusione della cultura e di quel senso di dignità che l'uomo può raggiungere per tramite dell'arte, è inutile, a parer mio, avvalersi di troppo complessi movimenti di macchina assai divertenti a congegnarsi ma

frivoli ed estetizzanti nei risultati. Si renda conto, piuttosto, chi s'applica a questo lavoro delle obbedienze allo scopo, alla luce, dell'opera d'arte, delle dipendenze dall'architettura per la scultura, della destinazione per l'architettura, per la pittura quand'essa sia parietale e decorativa... e si sbizzarrisca semmai col « costume » circostante, con la storia, coi fatti coevi, con la geografia e l'etnografia, se vuol seminare davvero bene. Si provi a spiegare secondo le grandi tracce ispano-fiamminghe, perché il Bosch sia sopratutto in Spagna, cosa contarono per Rembrandt i commerci orientali, quanta grafia greca stia sotto il veneziano e iberico modo del Theotocopuli e perché i grandi cicli pittorici si siano svolti in luci particolarmente felici, Firenze, Venezia, Parigi, il Tamigi, la Senna, le Fiandre..., si cominci un documentario sui Macchiaioli dal Tombolo e dall'Ardenza, dai garretti d'un cavalluccio di buttero, magari, o dalle vetrine d'un museo del Risorgimento, se si vuol far capire qualcosa, se si vuole insomma fare intendere che dietro ogni opera d'arte c'è un uomo partecipe d'una società, d'un clima, d'una storia di tanti altri uomini come lui, come noi.

Se questo vado dicendo con insistenza è proprio perché in certi discorsi sull'arte avverto i difetti della specializzazione e un che di disumano e d'astratto che limita il giudizio magari con l'aria o l'onesto intento di approfondirlo e va da sé, ma nella realtà dei fatti va tutto all'opposto, che a comprendere Alberto Dürer serve Lutero, a capire Botticelli occorre anche il Savonarola ed a conoscere ben poco dell'arte cinese l'ignoranza della Cina.

Il cinematografo, con la perentorietà delle sue immagini, la possibilità di farle seguire avvicendare e ripetere, di valersi della parola dei suoni dei colori con una illimitata ricchezza di possibilità, con la fortuna di potere attingere ai repertori piú disparati, può davvero nel campo del documentario artistico tentare di accompagnare all'opera d'arte le spiegate immagini del clima e del costume che la interessano.

Un esempio frettoloso: Picasso.

« La Spagna, le corride, un aforisma di Ramon Gomez de la Serna, Strawinsky, De Falla, il balletto russo, Malaga, un cartellone di Steinlen, gli affreschi catalani del XII secolo (Tahull), gli ex-voto iberici, Zuloaga, la « jota », Goja, la civiltà « mora », un brano di Gongora, maschere negre, l'Escuriale, Place Pigalle, Tolouse-Lautrec, e dentro, si capisce, quadri e disegni di Picasso... ».

Critica indiretta, insomma, analogica, esemplificazione fulminea, divertente. E poi padronissimo chiunque di darci un avorio romanico grande come una cattedrale e di farci girar dentro come delle formiche o di mettere il fuoco dell'obbiettivo a un tallone della « Notte » michelangiolesca o di illustrarci ogni crepa della Sistina: ma quell'avorio, quella Notte, quella Sistina possono e debbono essere intesi in uno o in cento modi ma secondo una misura, un punto di vista, si ripete, umani.

Accanto poi a questa documentazione che chiamerò, tanto per intenderci, « indiretta », ben venga e prosperi quella tutta condotta sull'opera dell'artista perçorsa e veduta qual'è ed accompagnata da tutti gli studi preparatori e delle influenze, delle filiazioni..., e per l'opera di qualche moderno colta anche negli « stati » intermedi, dall'uovo al girino, al batrace perfetto, ma continuo a pensare che il mezzo illustrativo chiarificatore del quale si sta parlando ha tanti di quegli occhi e di quelle voci che farebbe bene ad usarli fuori del gabinetto scientifico, oltre lo studio e il museo, per fare intendere quanto meglio e piú possibile che l'arte è cosa viva necessaria naturale.

Il difficile sarà poi, una volta prese per buone queste opinioni e data per tracciata una sceneggiatura d'un documentario sull'arte cosí inteso, l'adeguarne lo stile all'oggetto trattato, senza cadere nell'accademia o nell'arbitrio: e poi che il montaggio (attacchi, tempo) già dipende parzialmente dalla sceneggiatura ed i protagonisti, le opere d'arte cioè, sono ineccepibili e vivono innocenti nei riguardi dell'illustrazione cinematografica, è alla fotografia ed alla illuminazione che occorrerà applicarsi con intelligenza sopratutto misurandosi con la terza dimensione della scultura e dell'architettura.

Illuminare un'opera palladiana o borrominiana, di Alvaar Aalto o di Gaudi susciterà impegni diversi. L'incidenza della luce, caso per caso, avrà un'importanza enorme: puntualizzarla con estrema sottigliezza dovrebbe essere l'orgoglio di chi dirige un film del genere.

Si pensi a qualche risultato fotografico di Man Ray, di Bravo Alvarez, di Erwin Blümenfeld, e ci si abbandoni al sogno d'una produzione critico-documentaria che, nutrita di cultura entusiasmo e sensibilità, riesca di volta in volta a mimètizzare il proprio linguaggio secondo il tema trattato fino a parafrasarne almeno quell'essenzialità che i luoghi comuni e l'esemplazione corrente hanno il piú delle volte annacquato.

I pericoli, s'è già detto, vanno dall'arbitrio all'estetismo, ma un'opera d'arte che sia tale e perennemente viva può anche concedersi il lusso di nutrire certe muffe profumate che, in mancanza di meglio, possono eccitare il nostro giudizio.

Italo Cremona

Cinema e arti figurative

Forse il cinematografo con il rapidissimo sviluppo della sua tecnica che è andata sempre piú avvicinandosi ad una completa autonomia di fronte alle altre arti, ha dimenticato le sue origini che furono umili e strettamente legate alla fotografia: tecnica « riproduttiva »; in fondo, legata quant'altre mai ad un mondo esterno e quotidiano, dal quale a fatica si venne liberando attraverso una sempre maggiore consapevolezza dello « stile » fotografico.

Ma come la fotografia era nata (e non poteva essere altrimenti) in un periodo di tipico naturalismo in arte, in quella seconda metà dell'Ottocento che aveva spostato i suoi termini estetici verso la natura e il « vero », cosí il cinematografo dalla fotografia derivò un gusto strettamente legato allo spettacolo naturale di cui, come il fonografo, cercò di conservare gli aspetti per poterli riprodurre come documento: ma è tipico il fatto che il problema della riproduzione del movimento, tecnicamente legato alla moltiplicazione delle immagini, avesse già a sua volta, con il celebre « prassinoscopio » di Emil Reynaud (1880) (le cui derivazioni nei balocchi del primo Novecento deliziarono la nostra infanzia) anticipato il disegno animato e, bene o male, la creazione grafica di immagini « inventate » da abili disegnatori, precursori inconsapevoli di Walt Disney.

Cosí, dallo stesso problema cinematografico che si accentrava nel movimento, prendevano vita l'invenzione grafica e la fotografia documentaria, e, mentre bisognerà aspettare i nostri tempi per rivedere sugli schermi il disegno nel suo immaginoso svolgersi nel tempo e nello spazio, il cinematografo, nel suo gusto di « reportage », fino dal lontano 1895, quando la nuova arte fu battezzata « cinématographe » fu sopratutto: « une merveille photographique ».

Ma non siamo qui per rievocare cose ormai notissime e appartenenti alla storia del film: questo accenno alle origini vuole, soltanto, rifarsi proprio al duplice carattere inventivo e fotografico che accompagnerà sempre il cinema.

Quanto ai rapporti del film con le arti figurative, essi furono, in principio inconsapevoli perché dipendenti dalle origini fotografiche del cinematografo: chi non si rende conto, oggi, di fronte ad una preziosa e scolorita fotografia ottocentesca come essa fosse derivata da un preciso gusto pittorico, secondo la moda dei ritrattisti del tempo?

Nello « studio » si preparava il fondale dipinto a chiaroscuro, come avviene anche oggi in qualche perduto angolo di provincia: un tendone di velluto simulava l'arredamento e, sulla nobile poltrona, si sedevano, a turno, i piú vari personaggi: dal prelato illustre alla giovinetta, dall'aspirante scrittore al generale in riposo; l'effetto « artistico », per cosí dire, della fotografia consisteva nel rapporto tra la « messa in posa » e il risultato fotografico, che si fondava sopratutto sulla direzione delle luci e sul massimo rendimento delle stoffe: il tutto inquadrato in un « taglio » affidato al gusto del fotografo il quale era, in ciò, l'espressione della voga ritrattistica del tempo.

Per giungere piú nell'intimo del valore estetico di queste fotografie, alcune delle quali restano come capolavori di ambientamento e di efficacia psicologica, bisogna ricordare che alcuni dei migliori fotografi d'allora erano anche pittori o giungevano alla fotografia dopo le delusioni subíte nella difficile vita d'artista: altre volte era l'artista stesso che si trasformava (come il grande Degas) in fotografo e allora trasferiva i suoi ideali pittorici nel nuovo mezzo della fotografia che veniva a prendere il posto d'uno studio preparatorio per il quadro che il pittore aveva in animo di compiere. Fu appunto un simile genere di fotografia che costituí la prima formazione estetica del cinematografo il quale non poteva aspirare ad altra gloria che a quella del movimento. Ma proprio nella necessaria riduzione a semplice chiaroscuro dello spettacolo naturale prese vita un gusto pittorico del cinema che è giunto ai nostri giorni e che, diciamolo francamente, nonostante le eccezionali realizzazioni del film colorato, ancora mostra ragioni di vita, cosí come sarà sempre legittimo gustare una stampa, un'acquaforte, una litografia, nel suo pieno valore estetico, in cui la mancanza del colore non è avvertita appunto perché il problema cromatico viene ad essere riassorbito e tradotto nel linguaggio monocromo.

Ma col rapido perfezionarsi dei mezzi tecnici e con la progressiva conquista d'un « linguaggio » tipicamente cinematografico anche i valori figurativi del film si accentuarono e si differenziarono fino a che, di fronte a pellicole narrative che puntavano sul racconto e sul contenuto drammatico, con assai lieve preoccupazione stilistica, si affermarono esigenze estetiche pienamente figurative, che finivano col riconnettersi alle aspirazioni dell'arte plastica contemporanea come l'impressionismo, il cubismo, e assai meglio, l'espressionismo.

Vero è che i film di Martoglio (1914) come *Sperduti nel buio* e quelli indimenticabili di Emilio Ghione (1916-1918) erano nati dal « Grand Guignol » e quindi dalla scenografia terrificante del teatro realistico francese: ma è altrettanto vero che, indipendentemente dalla loro origine, per ragioni del tutto cinematografiche, essi scoprivano un gusto del taglio imprevisto e del chiaroscuro incombente che soltanto oggi possiamo paragonare alle espressioni grafiche di Felicien Rops o di James Ensor; quest'ultimo, poi, ripensato attraverso l'espressionismo fu il nume tutelare di pellicole celebri per la loro efficacia trasfiguratrice, come il *Gabinetto del Dottor Caligari* (1919).

Un piú necessario (se non piú intimo) contatto con le arti figurative, s'ebbe nel film « storico » dove un determinato ambiente deve essere ricostruito spesso nei minimi particolari con una verosimiglianza che non si otteneva soltanto con l'uso dei costumi del tempo, come a teatro, ma con lo studio di quelle opere d'arte che, appunto perché tali, del loro tempo ci hanno lasciato una tanto piú efficace rievocazione quanto piú alta e profonda ne era stata la trasfigurazione artistica. Ecco allora (come ora del resto) costumisti, scenografi, registi frequentare le gallerie e i musei fino a quel tempo unico dominio degli storici e degli artisti e cercar di carpire ad Holbein, a Tiziano, a Rubens il segreto della « storicità » del costume e dell'ambiente.

In questo senso Ernst Lubitsch ci ha lasciato gli esempi piú tipici, frutto d'uno scrupolo documentario in cui la pittura ha avuto larghissima parte, spesso appesantendo la vita autonoma del film con l'impegno del costume e della storia rivissuta attraverso le opere d'arte: è a questo punto che il cinematografo si pone sul piano della pittura storica ottocentesca e dell'opera lirica dello stesso secolo, col vantaggio di sottolineare l'interesse figurativo del film talvolta a svantaggio del piú valido significato drammatico.

Tale eredità pesa anche sulle moderne pellicole storiche a colori, rinata forse insieme all'ingenuità dell'uso del nuovo mezzo, caratteristica del primo periodo d'ogni nuova conquista tecnica. Quante volte non abbiamo osservato che a un certo punto l'azione rallenta e gli attori, ecco, si pongono di contro ai fondali ricostruiti perché il pubblico esclami: « pare un affresco del Ghirlandaio »?

Sono, questi, i « punti morti » dell'incontro tra arti figurative e cinematografo, quelli in cui piú palesemente si svelano le fonti di ispirazione e nei quali si cerca di fare appello alla cultura e al gusto del pubblico distraendolo dalla piú intima vicenda del dramma, momenti « decorativi » diremmo, legittimati talvolta dalla spettacolare grazia della scena, ma lontani dal vero « stile » cinematografico.

A potenziare questo stile cinematografico (e cioè ad evitare che le interferenze dell'arte figurativa e del teatro rendano ambiguo e talvolta falso il tono generale del film) spesso m'è occorso di indicare l'importanza fondamentale del « documentario » e proprio di quello che, ormai forse con eccessivo zelo, viene esemplato sull'opera dei grandi artisti del passato e viventi: il documentario d'arte è strettamente legato alla critica delle arti figurative giungendo spesso ad una « lettura » cosí efficace dell'opera d'arte da costituire il migliore esempio di come possa essere inteso il valore estetico d'un quadro, d'una scultura, d'una architettura. Esso, in fondo, è un « saper vedere » applicato alla logica stilistica del cinematografo.

Per questo il « documentario » è, in certo senso, l'alta scuola del regista come si vede in modo tanto chiaro nei film di René Clair la cui sensibilità, maturatasi nel gusto dell'impressionismo francese, è essenzialmente figurativa. L'influsso profondo ed efficace della pittura

sul film in costume si ebbe soltanto quando si riuscí a superare il valore documentario dell'arte figurativa per intenderlo, invece, in rapporto all'efficacia espressiva dell'opera: come un rivivere in pieno, col gusto, l'essenza stessa del tempo e la sua validità storica, resa attuale da una invenzione motivata dallo stesso studio di ambiente; ciò che fu raggiunto sopratutto in film come *Kermesse eroica* di Jacques Feyder (1935) dove non c'era un attimo in cui il costume rivelasse la sua appartenenza ad un altro tempo dal nostro o l'ambiente denunciasse la fatica della sua « ricostruzione ».

Questa ricostruzione, infatti, è legittima soltanto quando viene compiuta dall'autore nell'immaginare lo svolgersi dalla sua vicenda e il ricorso ai quadri di Franz Hals di Rubens o di Ruisdael è come il frutto necessario d'un simile atteggiamento del gusto.

Il film « verista » che sembrerebbe il piú indipendente dall'arte figurativa, è invece quello che, proprio nei momenti migliori, rincalza i suoi effetti riecheggiando la pittura impressionista o neo-realista: il pittore piú rievocato, anche per ragioni tematiche, è, naturalmente Degas e tra le migliori scene di « Can-can » (scena che tuttavia è inserita in un film « non verista ») è quella dell'*Atlantide* di Pabst (1931) esemplata sui pastelli del grande pittore francese; ma qui, cosa interessante, quel richiamo assume ancora maggiore efficacia perché inaspettatamente aperta in un tessuto desertico, ossessionante ed esotico, condotto secondo un ritmo lugubre ed ossessivo.

Ma lo stesso Pabst si rivelò maestro nel *Don Chisciotte* (1933) per la prontissima e sicura sensibilità figurativa nel giovarsi della pittura del Seicento spagnolo ed anche, con acuta penetrazione, del Seicento olandese: per modo che il gusto di Ribera nelle improvvise illuminazioni radenti e nei visi rugosi, estenuati, si fondeva con le ariosità dei paesisti del Nord, non senza qualche effetto alla Goya e persino alla Zuluaga, che finiva, nell'ultimo caso, per andare oltre il pittore spagnolo.

Del resto il carattere dichiaratamente narrativo, esemplato sul gusto dei romanzi cavallereschi che deformarono il cervello del protagonista, venne inteso dal Pabst anche in rapporto al gusto figurativo nel quale era chiara l'intenzione di gareggiare con i grandi illustratori del celebre romanzo di Cervantes. Si rilevano spunti felicissimi da Daumier, per la geniale trasfigurazione dell'eroe oltre la caricaturale apparenza, talvolta anche, con misura, da Gustavo Doré.

Questo film giustamente celebre e non mai abbastanza ammirato dovrebbe servire d'esempio di come la cultura figurativa penetrata nell'intimo della vicenda abbandoni la sua apparenza di cornice e di abbellimento per diventare polpa e sangue della stessa creazione cinematografica, sicché nel momento in cui stiamo per indicare una fonte di ispirazione, subito ne siamo allontanati dalla nuova funzione che essa viene ad assumere entrando a far parte di quei valori espressivi che sono unicamente, e soltanto, cinematografo.

Cadenze piú riposate ed evocatrici di certa pittura d'ambiente del periodo romantico aveva *Delitto e castigo* di Pierre Chenal (1935) in cui la ricostruzione dell'atmosfera ottocentesca avveniva per una reale necessità espressiva: alcune scene di quel memorabile film avevano la suggestione di tutta un'epoca, perché nutrite d'una pittura che s'era preoccupata, nel suo gusto intimista, di determinare quegli stessi valori che erano alla base del film.

Ma prima di queste, altre pellicole cosí dette « d'eccezione » ricorrevano piú direttamente alla pittura: ciò era dovuto al carattere lirico e anti-narrativo a cui aspiravano, cosí, *L'étoile de mer* di Man Ray (1928) dal poema di Robert Desnos ricercava degli effetti di « sfocatura » e di luce tremula derivata da Renoir. Ma a questo punto il film, tradendo la sua stessa essenza dinamica, finiva col cadere in troppo scoperte imitazioni tanto piú che l'impressionismo di Renoir veniva sfruttato con intenti simbolisti e surrealisti del tutto estranei al gusto del grande francese.

Finalmente, l'esperienza recente della letteratura psicanalitica e la riabilitazione del subcosciente, che si presta cosí facilmente ad una traduzione in linguaggio cinematografico, hanno prodotto un sintomatico incontro tra pittura « surrealista » e cinematografo, tanto piú legittimo, in quanto lo stesso surrealismo ha necessità, per esprimersi figurativamente, d'una precisa e documentaria resa degli oggetti, sia pure accostati nella piú eterogenea composizione: ed ecco che, tornando alle sue prime radici fotografiche, il cinematografo può logicamente impadronirsi d'un mondo pittorico che, a sua volta ricorre alla suggestione « fotografica » per creare una realtà « magica » e allucinante come quella del sogno, giungendo forse ad effetti maggiori, o per lo meno piú coerenti, di quel che non raggiunga la pittura contemporanea.

Valerio Mariani

Documentari d'arte figurativa e cultura artistica

Un documentario che attragga l'attenzione del pubblico su importanti opere d'arte figurativa ed indichi il modo piú confacente al loro godimento va inteso come un contributo alla educazione del gusto e pertanto quale un elemento destinato ad assolvere un compito di alto interesse civile.

Posto con chiarezza il principio, non v'è chi non veda quale importanza possa venire ad assumere, in una società che aspiri a migliorare la propria cultura, il documentario che ponga opportunamente l'accento su questa o quell'opera d'arte, su questo o quel gruppo di opere d'arte.

E' un luogo comune che gli italiani non provino alcun interesse per le opere d'arte raccolte nei loro musei: il notevolissimo afflusso di visitatori che si è riscontrato sia alle mostre ed esposizioni straordinarie organizzate in questi ultimi anni di faticosa ripresa, sia agli istituti artistici che dopo la guerra vengono riordinati talvolta con nuovi criteri, sia, infine, alle mostre didattiche d'arte moderna, organizzate anche con riproduzioni in molte città italiane, lo sta a smentire.

Anzi, a bene intenderlo, credo che tale afflusso abbia rappresentato, ed ancora rappresenti, un bisogno quasi fisiologico per anni ed anni compresso; il bisogno cioè di attingere a purissime fonti di bellezza, quelle conquiste essenziali al viver civile che la guerra, con le sue assurde distruzioni ed i suoi orrori, sembrava aver negato.

Se pensiamo che la nostra gioventú, anche quella che in generale si definisce colta, per anni ed anni, dal 1939-40 ad oggi, in molte città italiane non ha avuto la possibilità di conoscere il godimento offerto da una bella pittura o da una insigne scultura, dobbiamo temere che tale gioventú abbia nella propria coscienza opache zone d'ombra come chi non abbia mai ascoltato una grande musica o letto un brano di alta poesia.

Donde la opportunità della creazione di documentari che di quelle opere d'arte perseguano una sempre piú diffusa conoscenza.

A questo punto è logico porsi la domanda quale sia per essere il documentario che raggiunga in maniera piú efficace la meta che ci si propone. E la risposta non può essere che una; cioè che il documentario sarà tanto piú efficace quanto piú riuscirà a fare intendere quegli intimi motivi, quegli essenziali valori della forma e dell'espressione,

per cui un'opera d'arte, nella sua stessa singolarità ed unicità, va posta fra le piú alte creazioni dello spirito. In altre parole un documentario che sia una vera e propria pagina di critica, che ci porti ad apprezzare in un'opera d'arte quanto in essa sia effettivo superamento fantastico della realtà, libero volo della fantasia.

Inutile nascondersi le enormi difficoltà che si frappongono ad una realizzazione in tale senso, e, invero, non sono numerosi i documentari che appaghino tali esigenze.

Dovremo per questo considerare inutili od almeno inefficaci gli altri documentari, quelli che aspirano soltanto a familiarizzare il gusto del pubblico con il linguaggio artistico di questa o quella età, con le caratteristiche espressioni di questo o quell'ambiente?

Tutt'altro, anzi direi che, prima di giungere a quel tipo di documentario cui sopra si accennava, sarà opportuno lavorare piú che in profondità in estensione cercando di diffondere la conoscenza dei caratteri e i gradi di evoluzione del linguaggio espressivo usato dagli artisti nei tempi diversi. Ché non è possibile intendere i valori di una poesia prescindendo dalla conoscenza del linguaggio che la esprime, e questo linguaggio è quello del suo tempo né può essere altro.

Poiché se è vero che un'opera d'arte nella sua stessa unicità non tollera confronti e che una storia delle arti, in quanto trapasso di modi artistici non può essere concepita se non come storia dei superamenti che, di volta in volta, gli artisti realizzano nei riguardi delle consuetudini e delle tradizioni proprie dell'ambiente culturale in cui vivono, per valutare tali superamenti è necessario conoscere quelle consuetudini e quelle tradizioni, cioè le forme proprie del linguaggio in cui l'artista si esprime.

Ecco allora anche la opportunità di documentari che illustrino quelle particolari forme di linguaggio e tendano a diffondere nel pubblico la conoscenza di quelle espressioni e le sottolineino avvalendosi dell'occhio acutissimo della macchina da presa per condensare l'attenzione dell'osservatore su quegli elementi che si desidera porre in particolare valore.

In tale senso anche il documentario che prendendo lo spunto dall'interesse meramente illustrativo di un'opera d'arte ne commenti la rappresentazione, può avere il suo alto valore. Come, tanto per citare un esempio, indubbiamente lo ha la narrazione della *Storia di S. Orsola* commentata da Luciano Emmer seguendo quella Storia nelle tele di Vittore Carpaccio che sono alla Galleria dell'Accademia a Venezia — un'ottima cosa, indubbiamente, che ha in certo qual modo spianato la via al *Carpaccio* di Roberto Longhi apparso alla Mostra di Venezia del 1948.

Mentre nel documentario di Emmer una voce, quella del commentatore, vibrante di accorati accenti, faceva il possibile per aderire, fino ad insinuarvisi, alla immagine rappresentata, narrando la vicenda terrena della Martire — vero argomento del documentario — in quello

del Longhi era la stessa voce, un po' risentita e distaccata, dell'illustre studioso a commentare la pittura del Carpaccio, ponendone in valore le qualità essenziali con un discorso mirabile per la stringente logica; e sembrava che le parole fossero esse stesse suscitatrici delle immagini che apparivano sullo schermo.

La riuscita dei due documentari è stata indubbiamente notevolissima anche se nel primo, come era logico attendersi, l'accento principale va posto sulla efficacissima utilizzazione della macchina da presa e sul montaggio riuscitissimo del film, mentre nel secondo tale accento è da porsi sulla sapientissima scelta delle inquadrature e la eccezionale efficacia del commento.

Col primo dei due documentari la straordinaria avventura di S. Orsola ci stringeva affettuosamente il cuore, col secondo erano i valori dell'arte del Carpaccio a farci piú ricco lo spirito, ad accrescere la nostra cultura.

Ma io vorrei anche rammentare la importanza che su di un piano un poco diverso assumono altri documentari ancora, pel modo, che direi sperimentale, col quale lo stesso processo logico, seguito dal criterio nella sua disamina dell'opera d'arte, viene enunciato ed esemplificato fino a rendere partecipe lo stesso spettatore di quel lavoro di indagine che penetra gli intimi valori formali e spirituali dell'opera d'arte. Primo fra tutti quello studiato e diretto da Carlo Ludovico Ragghianti e nel quale con disegni, con schermi figurativi, con composizioni plastiche vengono rivelati quegli elementi della cultura di Raffaello che formano i presupposti necessari alla concezione ed alla realizzazione del quadro del maestro col Trasporto del Corpo di Cristo che è alla Galleria Borghese. Notevole anche fra i documentari che tendono efficacemente alla diffusione della cultura artistica quello che ha avuto quale regista Glauco Pellegrini per un soggetto di Rodolfo Senego; ma non so a chi debba essere attribuito l'ottimo commento, che in documentari del genere assume valore essenziale di guida, dal titolo *Esperienza del cubismo.*

Un breve film nel quale il modo tenuto dai « cubisti » nel dipingere, scolpire e architettare era enunciato in chiarissime parole che potevano soddisfare tanto le esigenze di chi ha familiarità con le forme piú progredite dell'arte moderna, quanto le altre delle persone di media cultura che tante volte si chiedono perché non si sentano capaci di aderire con maggiore cordialità e comprensione alle opere d'arte cubista. Né vorrei dimenticare la *Lezione di Geometria* di Leonardo Sinisgalli, pur essa premiata a Venezia nel 1948, che, per nessi logici, può essere anche intesa quale un avvio alle esperienze di un'arte ove la espressione del sentimento sia affidata alla schietta immanente bellezza della forma pura.

Emilio Lavagnino

Critica cinematografica e arti più o meno figurative

Tra i problemi estetici « ritornanti » quasi con regolarità periodica, ha il suo posto anche quello del cinema come arte, ben a fianco con quello della fotografia, con relative e classiche disquisizioni sulla sua legittimità in seno all'arte, problema non disgiunto da quello ancor piú peregrino intorno alla sua natura piú o meno « spuria » o composita e perciò negativa ai fini di una sua inclusione araldica in rango con le arti « originarie » e specialmente figurative.

Anche senza rimandare a sottintese estetiche idealistiche o supposti (e non dimostrati) « superamenti » delle medesime, credo che un sereno parallelo con analoghe questioni ormai pacifiche per le arti originarie impersonate dalle note Muse, possa chiarire i termini dei problemi, evitare oziosi tornei ed ancora invitare eventualmente qualche critico e una piú rigorosa motivazione in termini razionali del suo giudizio estetico.

I preconcetti che ancora serpeggiano nelle discussioni sul cinema sono in essenza medesimi, o riducibili, a quelli divenuti ormai decrepiti per le altri arti in generale, e non solo figurative.

La natura del cinema, ultimo venuto o quasi, come per la fotografia, partecipa infatti a quella delle altre arti che tutte può o vorrebbe comprendere. Natura perciò apparentemente complessa e implicata con presunte leggi o canoni particolari che dovrebbero reggere la non meno presunta estetica di ciascuna arte. Con analoga illusione non manca chi ancora oggi va cercando di selezionare e codificare una particolare estetica cinematografica quasi che, dopo tanta grazia, la verifica di tali leggi permettesse la prova del nove dell'opera d'arte o addirittura la sua germinazione.

Come per le arti in generale, una invenzione scientifica nella piú ampia accezione del termine e vecchia quanto l'uomo, è all'origine della cinematografia: volontà demiurgica di riprodurre la *realtà empirica* e come tale continuamente tesa a perfezionare e rendere *totale* questa riproduzione a mezzo della resa di forma, colore, suono, effetto stereoscopico, e quant'altro atto a ridare ai cinque o piú sensi l'effetto della realtà.

Quando, *consciamente o meno,* questa realtà è trasfigurata fantasticamente e diviene comunicazione di una realtà interiore, ciò che era documento diviene opera d'arte.

Il film non è perciò altro che un *mezzo tecnico* che per un'operazione soggettiva di slittamento dalla realtà, sovente in origine non ricercata cosí come l'ostrica non vuole la perla, *può divenire occasione di arte.*

Ritengo pacifica la possibilità di trasfigurazione della realtà per opera del cinema e perciò non credo sia il caso di procedere ad una verifica preliminare e all'elenco (infinito) di queste possibilità a mezzo di una rigidità ottico meccanica solo apparente.

In modo affatto simile la scoperta dei colori, delle leggi prospettiche, della possibilità di foggiare il fango a immagine e somiglianza del mondo percepito dai sensi e ancora di noi stessi, sono alla base di quei mezzi tecnici che rendono possibile l'illusione parziale della realtà in arti figurative quali la pittura e la scultura, *eventualmente* opera d'arte.

Do per ammesso che dire « arti figurative » è termine convenzionale ai fini di una prima approssimazione, cosí come lo è ogni *definizione* non solo considerata nei rapporti con una estetica idealistica, ma in quelli piú generali della conoscenza.

Il mezzo tecnico cinematografico, cosí come quello delle altre arti figurative in generale, fotografia compresa, permette quella ricerca di « *mimesi* » della realtà *che può divenire occasione o pretesto di espressione estetica.*

Come ho già ripetuto a proposito di analoghe questioni, ogni moto umano *può* essere occasione di arte: nel caso delle arti figurative, quindi, la riproduzione della realtà empirica che le caratterizza in prima approssimazione, può essere un pretesto che nasce da esigenze in origine *pratiche,* quale il ritratto egizio a scopo rituale religioso, il ritratto degli animali o persone presso i primitivi, a scopo magico, propiziatorio o malefico, cioè di identificazione dell'oggetto col « doppio »; oppure riproduzione sempre del « doppio » a scopo di divertimento e spettacolo, sentimentale, oratorio, celebrativo o scientifico, cioè di *documento* che va dal ritratto di una persona amata o meno da ricordare, a quello fotografico del gabinetto segnaletico della polizia, per finire appunto col *documentario cinematografico* originariamente senza i presupposti estetici o gli assunti della poetica di un qualsiasi realismo.

Sempre per comodità di schema possiamo distinguere questa riproduzione *diretta* della realtà, cioè mimetica, delle arti figurative, cinema compreso, da quella *mediata* attraverso una convenzione logico simbolica propria del linguaggio letterario, sia che questa comunicazione avvenga attraverso simboli fonetici oppure ideografici.

Tutte queste distinzioni classiche o tradizionali, ripeto, sono approssimazioni di puro valore filologico che non implicano affatto, verificate o meno, una pregiudiziale per una valutazione estetica. Osservazione, questa, che non è poi tanto ovvia come appare, se si considera quanta critica cinematografica ancor oggi va motivando un'opera man-

cata o raggiunta con la verifica dell'inclusione o meno della medesima nella convenzionale categoria in cui *crede* debba essere posta.

Queste categorie cadono immediatamente non appena si scende a meno grossolane constatazioni: in quale classe potremmo mettere la musica? Non è mancato, anzi non manca mai, chi ansioso di « purità » male intesa, sorvola l'ostacolo affermando che tutte le arti tendono alla musica, regina delle medesime e simili. Potremmo mettere nella medesima categoria una prosa di Verga e una di Conrad? Arte ambedue, ma non certo tale, la prima, in virtú di quei valori ritmico musicali indispensabili alla vita della seconda. E si potrebbe continuare: l'architettura indiana non è forse scultura? La scultura greca, notoriamente in massima parte dipinta, non partecipa della pittura e come tale non dovrebbe essere rifiutata come « spuria »?

Su questa china si può ancora scendere a denunciare « spuria » una pittura di Ingres al confronto di una di Monet in quanto quella vive in funzione del colore e disegno, mentre in questa il disegno è assente nella sua precisa accezione di convenzione grafica. E ancora si dovrebbe solo accettare come « pura » la pittura primitiva e dei selvaggi, in quanto includendo l'illusione del rilievo a mezzo della sfumatura, prospettiva, ecc., si tradisce il mezzo tecnico « originario », cioè il piano del quadro, che come mezzo non dovrebbe soffrire trucchi e illusioni, non piú tali p. es. nella scultura; analoga questione di invasioni nei dominî limitrofi (teatro, ecc.) si può oziosamente impostare per il cinema. La danza vive solo in virtú della trasfigurazione mimetica, oppure vive insieme di un simbolismo astratto, cognito solo agli iniziati? Quest'ultimo falso dubbio è parente prossimo di quello ormai classico per il quale si chiede se una poesia vive solo in virtú del ritmo fonico musicale, oppure ancora dell'intrusione logico sintattica che lo compone. Lo stesso scrupolo di purezza fa ancora chiedere, per esempio, se la Trilogia esige per la completa comprensione del fatto estetico, l'iniziazione letteraria alle vicende politico sentimentali degli dei del Walhalla.

Infine, con gli stessi scrupoli e incertezze, ci si può chiedere quale sia l'*unico* parametro di giudizio critico per il cinema, ultimo arrivato; cioè se questo parametro debba partecipare o chiedere soccorso a quelli presunti validi e particolari delle altre arti figurative o meno, considerata anche, al confronto, quell'imbarazzante possibilità di riproduzione *totale* della realtà, in principio accennata.

Che il cinema sia un « genere spurio » e non « originario » è stato detto e ripetuto. Credo che un ultimo esempio, aggiunto a quelli volutamente divaganti sopra elencati, forse possa dissipare l'inutile dubbio e sopratutto chiarire altre incertezze tipiche riferite al cinema.

Nessuno si sogna di definire « spuria » una cattedrale gotica in quanto vive in funzione di pittura, scultura, architettura; sintesi non certo operata dall'unica virtú creativa del « regista » architetto, ma

bensí da tutta la *unanime* opera dei singoli artisti; vive perciò esteticamente come espressione individuale e collettiva insieme.

Ed è questa verifica di creazione *unanime* che legittima la *individualità* dell'opera d'arte, anche se composta di individui fisicamente distinti e operanti in grado differente, come accade nel caso non nuovo, ma imponente della creazione del film.

Come per il caso del film, vi è tutta una gamma di sfumature in fatto di differenti gradi e validità di collaborazione in funzione estetica, gamma che si può ritrovare in tutte le arti o periodi di queste, e che appunto va dalla cattedrale gotica al Partenone, dalla « commedia dell'arte » al cinema.

La pretesa di un unico autore in qualsivoglia opera d'arte, nasce da una tradizionale pretesa, anche se ben spiegabile, e ancora dalla grossolana applicazione di cognizioni estetiche anche aggiornatissime, a problemi apparentemente nuovi e sconcertanti, nati con il divenire del gusto e perciò delle relative forme d'arte.

Al melanconico e periodico problema che chiede chi sia l'*autore* del film, non si può quindi rispondere che in modo relativo e cioè che l'autore può essere uno, qualcuno o tutti gli artisti, che hanno concorso alla realizzazione del medesimo, sempreché nell'ambito *particolare* di quella tale opera si siano dimostrati tali, cioè artisti, e sempre ponendo come pregiudiziale la chiara distinzione tra individualità fisica del creatore e quella, la sola valida, dell'opera d'arte in sé.

Sta al critico, al di là di ogni definizione di catalogo, riconoscere ogni volta se l'opera d'arte, sia questa film, commedia o cattedrale, è autentica per frammenti o nella sua totalità e ancora, in questo caso, se vive per il magistero di un singolo, indipendentemente dall'impersonalità estetica degli elementi o di altre arti e collaboratori che la compongono (Eisenstein), oppure se risulta creazione unanime di un momento felice di unità spirituale, e perciò culturale e del gusto, di una collettività popolare, artigiana o di « élite », non importa. E' questo il caso dell'esempio citato della cattedrale gotica, esempio tra i molti, dove l'importanza del « regista » o architetto (anonimo « magister operis ») rimane sovente quella di un oscuro coordinatore di schemi che nel concento generale dell'opera non recano certo il segno determinante e unico della creazione. Ed è immediato il parallelo con alcuni film, opere esteticamente raggiunte, dove o l'attore, il montatore, musico, operatore, fotografo o quant'altri, slittano nel regno della creazione quanto o piú del regista che, in tal caso, è da noverare come collaboratore, sempre esteticamente parlando, anziché unico creatore.

Tale gerarchia, *non da cristallizzare a priori,* è continuamente variabile di latitudine e importanza.

Questa erronea base di valutazione dell'opera, la ritroviamo analoga e riferita agli elementi musicali, figurativi, cinematici e letterari che

compongono il film, elementi che dovrebbero subordinarsi ad una ipotetica e inesistente, in assoluto, definizione del cinema.

Se vi è un esempio imponente al fine di dimostrare l'inesistenza della tradizionale suddivisione filologica delle arti, e relativi generi e classi, è appunto il film, il quale, con il suo *limite per eccesso* anziché per difetto, e possibilità di riproduzione totale di una natura preesistente o precostruita e ancora trasfigurabile a piacimento, permette la espressione in tutte le accezioni di quel paesaggio interiore che è appunto la realtà dell'arte continuamente mutevole nelle sue ulteriori oggettivazioni d'ordine e contingenti del gusto.

Motivare o infirmare esteticamente un film perché *è o non è* teatro, movimento ritmato o meno secondo quei tali canoni (sempre provvisori), successione di belle o brutte fotografie staticamente giudicate, drammatico, pastorale, sociale, oratorio, pittorico, plastico, morale, verista, neorealista, di massa, corale, musicale, incisivo, a sorpresa ritmica, con pathos o catarsi tragica e financo aggiornate unità aristoliche, significa sempre giudicare sulla base di una definizione a priori che, come ho insistito, proprio il cinema squisitamente rifiuta, e che con il fatto estetico nulla ha a che fare. Al piú tali lodi o critiche possono tecnicamente affermare il punto d'errore o di validità, *relativo* all'opera in esame, in quanto le medesime qualità o difetti possono sempre cambiare di segno quando mossi da un differente ordine d'intuizione, cioè d'ispirazione estetica.

Il valore di un film, cosí come di ogni opera d'arte, va quindi ricercato non solo entro i confini attuali e provvisori della sua definizione, ma anche ai margini e sopratutto al di là di questi senza scrupolo di invadere, puta caso, domini e leggi di una qualsiasi altra arte o attività. Aggiungerò che quasi sempre un'opera d'arte autentica esce dai confini accademici dell'ultima e aggiornata definizione, con un « colpo di stato ». Quella definizione e relative leggi formate dalla consuetudine critica, nata e collaudata sulle precedenti opere, sovente non è piú valida. L'opera del critico a volte può additare un momento attuale o presunto di direzione del gusto, luogo di minor resistenza emotiva del quale si feconda il divenire di ogni arte, e perciò determinare il clima forse ottimo per la sua nascita. Nel caso particolare delle possibilità tecniche del cinema, questa legittima opera di politica del gusto diviene estremamente delicata e pericolosa.

La tecnica di questo mezzo di espressione, in continuo evolversi, e ben del « nostro tempo », non ha settori limite, come erroneamente si continua a ripetere e a voler determinare ad ogni nuovo suo « progresso » (parlato, a colori, stereoscopico, ecc.). E' una sfera che può riflettere non solo una realtà oggettiva « piú vera del vero », come si vorrebbe fosse il suo *genio,* ma ancora le poetiche piú opposte: dalla intransigente astrazione alla libertà piú ariostesca e nelle piú differenti direzioni neo romantiche dell'eclettismo attuale, di ieri o di domani.

Unico parametro fisso per il giudizio critico rimane pur sempre quello della poesia nella sua piú ampia accezione. Non esistono canoni o categorie estetiche a priori; tali schemi ogni volta saranno invece creati dal critico per quella particolare opera, e sarà opera autentica quella che appunto trascenderà ogni precedente schema; il resto, anche se rispettabile e ancora ammirevole bellezza, non è che letteratura.

Carlo Mollino

Influenza della pittura sul cinema spettacolare

Da qualche tempo, ormai, il cinema sembra voler dimenticare quella strada che lo portò a realizzare le sue migliori opere, i suoi *colossi*, i cosidetti *classici*, che ancora oggi non possiamo fare a meno di ricordare, di apprezzare, di elogiare. Salvo le eccezioni, che non spetta a noi indicare, sembra che nuove preoccupazioni muovano gli uomini del cinema; preoccupazioni di tutt'altro ordine che non quello di aggiungere nuove maglie alla catena di quei *classici*, ai quali anche oggi dobbiamo ricorrere, quando si voglia impostare ogni discorso preciso sul cinematografo.

Non vogliamo far coincidere l'aggravarsi del male del cinema proprio col momento in cui un minor interesse per taluni problemi estetico-figurativi ha cominciato a svuotare di certi suoi determinati caratteri l'opera cinematografica, sia a vantaggio di interessi letterarî, sia cedendo a preoccupazioni d'altra indole e meno nobili; ma non v'è dubbio che lo scadere, nella considerazione degli uomini che piú ne dovrebbero aver cura, dei problemi di carattere figurativo porti inevitabilmente a una concezione del cinema erronea e innaturale, che finisce col favorirne il decadimento. Perciò vorremmo che non vi fossero persone, sinceramente interessate alla sorte del cinema, cui possa ancora sembrare vana occupazione o una specie di pedanteria, o, per contro, una vanità e un'infatuazione giovanile occuparsi ancora dei rapporti tra pittura e cinema e dell'influsso che la pittura ha avuto e può avere sul cinema spettacolare.

Anni addietro, è vero, sognai di aprire una breccia nel muro di indifferenza che il nostro cinema aveva innalzato intorno a quei problemi, i quali pure lo riguardano da vicino. A distanza di tempo, se ho da rimproverarmi una certa acerba sicurezza di giudizî e di sentenze, devo anche riconoscere che i medesimi problemi di allora restano sempre aperti e vivi, sempre insoluti, nella maggior parte dei casi per superficialità o indolenza o ignoranza di chi avrebbe almeno interesse ad approfondirli, quando non fosse in grado di risolverli. A chiunque ne tenti un'indagine, non è difficile ritrovarsi tra le mani quei fili, quei motivi, che denunciano i nessi e la comunanza di taluni aspetti e le influenze della pittura sul cinema e la possibilità di rivelare altre possibilità di rapporti e di influenze, al punto che si è indotti ad affermare che la pittura è la sorella maggiore del cinema. La loro stessa

natura, la loro struttura organica vorremmo dire, e la loro origine, lo sviluppo e forse le finalità, tutto concorda a ribadire una comunanza di certi problemi e interessi, che ne rivela, a quando a quando, le tracce di affinità e addirittura di consanguineità.

Con tali affermazioni non vorremmo far arricciare il naso a quei critici delle arti figurative, i quali ostentano sufficienza e perfino irriverenza verso i problemi del cinematografo, ogni volta che per un caso fortuito capiti loro di parlarne; né vorremmo offrir loro il destro di impartire ovvie lezioni sulla superiorità e sulla maggiore purezza della pittura, proprio a noi che abbiamo fatto della pittura il nostro credo. Coscienti di tutte quelle particolarità, prima tra tutte la sua soggezione al mezzo meccanico, che differenziano il cinema dalla pittura e lo pongono in condizioni di minorità rispetto ad essa, non esitiamo, malgrado i suoi limiti, a considerare il cinema un'arte, sicché non ci parrà irriverenza, né ci sembrerà avvilire la pittura, se, nel corso di queste note, ci viene dato parlare di parentela tra le due forme d'arte.

Ma per documentare questa che abbiamo chiamato parentela non vorremmo ricorrere ad argomenti scontati, o a quegli stessi di cui trattammo ampiamente anni fa (vedi *Cinema,* n. 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106); vorremmo piuttosto approfondire la conoscenza strutturale del cinema, cioè esaminarne piú profondamente la natura e su ciò fondare le nostre prove, ricorrendo il meno possibile ad esempi comuni, a quegli esempi molti dei quali sono di dominio pubblico.

Perciò non ricorreremo al solito discorso dei graffiti di Altamira, e degli animali con le zampe disegnate nei vari stadi del loro movimento, come piú tardi nei quadri dei futuristi minori, per trovare una lontanissima paternità al cinema. Se mai, ci piacerà, per una curiosa e suggestiva coincidenza che sembrerebbe accomunare la pittura al cinema, richiamarci a una leggenda tramandataci da Plinio, e proprio nella leggenda trovare quei primi motivi poetici di comunanza, che in seguito tenteremo esaminare nei suoi aspetti particolari e pratici.

Narra Plinio che un tal Gige Lidio, trovandosi una sera accanto al fuoco, vide la propria ombra proiettata su un muro e, tratto dal fuoco un carbone, su quel muro disegnò i contorni di quella sua ombra. Nella leggenda di Plinio anche il cinema ha la sua leggenda, il muro egizio sul quale si proiettò quell'ombra è il primo schermo di cui sia stata tramandata la memoria, anzi, proprio in quel singolare schermo, se cosí ci piace credere, pittura e cinema nacquero insieme. Il magico valore del bianco e nero sperimentò allora per la prima volta, e sia pure nella maniera piú elementare, le sue possibilità, che piú tardi, attraverso le ombre cinesi e la lanterna magica, dovevano rivelarsi completamente nel cinema vero e proprio. Dal bianco al nero, attraverso una gamma di variazioni, fu finalmente possibile nel cinema un giuoco in cui la luce e l'ombra determinavano l'immagine e creavano, volta a volta, la suggestione e la poesia e la forza di quelle immagini. Ancora sul nascere, il cinema svelò un suo prodigio: quello di aver

rubato un po' di luce lunare e un po' di magia alla notte; ma il suo miracolo piú sorprendente lo operò rivelando quelle sue possibilità altamente drammatiche, che in pittura portavano il marchio e la paternità di Caravaggio. Perché proprio a Caravaggio il cinema sembrò aver chiesto il segreto di quella forza che poteva fare dei suoi personaggi altrettanti colossi di bronzo, usciti dalla fucina di Vulcano, e, degli ambienti, proprio il drammatico corrispettivo di quella fucina. Per questo il cinema, nell'aspetto che a noi piú interessa, era nato, si può dire, adulto. Nacque con alcune di quelle possibilità che erano state la vera nuova e importantissima conquista della pittura, dopo che Raffaello sembrava aver espresso tutto l'esprimibile, portando la rappresentazione figurativa a un limite di perfezione e di altezza, oltre il quale non si può immaginare altro di piú compiuto. Nacque il cinema avendo in sé la possibilità di assommare quelle esperienze di Giotto, di Masaccio, di Paolo Uccello, di Piero della Francesca, ove non il colore, ma il *chiaroscuro*, il bianco e nero, la luce e l'ombra, e ciò che i pittori seicentisti chiamarono *sbattimenti* hanno la loro parte preponderante. Queste possibilità il cinema portava con sé, si può dire naturalmente, e naturalmente veniva a trovarsi a dover risolvere determinati problemi che fino allora si erano presentati ed erano stati risolti soltanto da autentici genialissimi pittori. Infatti, proprio come fino allora per la pittura, il compito del cinema era quello di svolgere il suo racconto per immagini. E l'immagine, anche qui, veniva ad essere la base di tutto, mentre le altre diavolerie accessorie, che in gran parte vennero dopo, come la parola e la musica, ne erano gli ingredienti, il condimento, se mai il commento, com'era stata fin dall'inizio la parola scritta, la didascalia. Ma l'immagine, come tale, appartiene al dominio delle arti figurative, pertanto il cinema stesso poteva, a ragione, considerarsi, nei suoi limiti e nelle sue nuove possibilità, un'arte figurativa.

Ammesso che un'arte possa essere piú o meno arte, cioè possa classificarsi secondo i vari stadî di un diagramma, lasciamo ad altri il compito di stabilire — annosa e forse oziosa questione — qual punto di quel diagramma è permesso al cinema di toccare, a cagione della eterogeneità e della impurità dei mezzi di cui dispone. L'importante, per noi, è considerarlo compreso nei fatti e nei fenomeni che interessano quel diagramma, e come tale esaminarlo.

Tra le prime esigenze di quest'arte è dunque, come si è accennato, quella di disporre e organizzare la visione per la *ripresa*. Il momento, per taluni suoi aspetti, è identico a quello del pittore, che compone gli elementi del suo quadro, li dispone nella luce migliore, studia il taglio in modo che tutto rientri esattamente nei confini della sua tela. Parimenti l'uomo del cinema — intendiamo il regista e i suoi piú diretti collaboratori, tra i quali l'operatore — compone gli elementi di cui dispone, giuoca su essi con le fonti luminose, studia l'inquadratura, la raccoglie nel campo che consente la macchina da presa. L'inquadratura è la chiave del suo racconto per immagini, l'elemento che nella

sua successione costituisce la tessitura del racconto. Per poco che abbia coscienza della natura del problema di inquadrare, l'uomo del cinema non potrà non volgere il suo pensiero alla pittura, alle esperienze da essa accumulate nei secoli, al valore delle sue conquiste plastiche, alla sua conoscenza delle soluzioni spaziali. E spesso tali esperienze, le uniche, le vere, le insopprimibili per chiunque affronti il problema dell'inquadratura, hanno un tale fascino su determinati uomini del cinema, da attrarli addirittura nell'orbita delle suggestioni che muovono non piú da suggerimenti di ordine plastico, formale, compositivo, ma da spunti emotivi, che interessano la particolare natura, il mondo poetico, e il mondo morale di quegli artisti che tali cose suggeriscono. Qualche volta la suggestione di tal sorta è cosí male appresa e cosí banalmente messa a frutto, che vediamo ricalcare pedantemente nei film modelli pittorici piú o meno insigni. Altre volte quella suggestione è cosí prepotente che l'opera cinematografica ne risulta pervasa e sinceramente nobilitata. In ognuno dei casi l'influenza della pittura sul cinema è palese anche all'occhio piú profano, pur senza giungere ai malinconici espedienti di quel vecchio film sulla vita di Cristo, nel quale mi fu dato vedere, molti anni fa, addirittura dei *quadri plastici,* ricavati da opere notissime, come l'*Annunciazione* di Cortona del Beato Angelico, e la *Natività* o *Notte* del Correggio. Uno degli esempi piú comuni di opera cinematografica che sia risultata concepita sotto la suggestione per l'opera di un pittore resta *La Vedova allegra* di Lubitsch. Fin dall'apparire di questo film si parlò di Matisse, e non si ebbe alcuna prudenza e nemmeno stupore a tirare in ballo proprio colui che, per certi aspetti, era uno dei pittori piú anticinematografici, pur di indicare un pregio del film, quale poteva considerarsi quello di rispecchiare i caratteri di una determinata pittura. La pittura di Matisse è anticinematografica perché bidimensionale, cioè si svolge in larghezza e in altezza, ignorando per deliberato proposito la profondità e la prospettiva aerea. Il cinema, per contro, giuoca le sue carte migliori proprio basandosi sui valori plastici, sulla profondità, sulla terza dimensione. Lubitsch, che nella piana vicenda del suo film non aveva alcuna necessità di effetti plastici, vale a dire drammatici, improntò la sua opera al brillante decorativismo del pittore francese, andando incontro egli stesso alla qualifica di *brillante,* ma in compenso raggiungendo a volte, su quella strada, effetti di tale gusto e piacevolezza, da averne unanime elogio.

Non è raro il caso, inoltre, che un'opera cinematografica risulti improntata non al particolare mondo di un determinato artista, come nel caso anzidetto di Lubitsch, ma addirittura allo spirito di un'epoca, spirito appreso e interpretato, s'intende, proprio da quelle opere di pittura in cui maggiormente si rispecchiano i caratteri di quella determinata epoca. Della *Kermesse eroica* di Feyder si parlò a suo tempo come di uno dei piú tipici esempi di questo modo di intendere la lezione della pittura, e fu notato come in essa il sapore delle inquadrature fu sempre

tale da costituire un sensibile e intelligente commento alla pittura di Bruegel. Ma forse proprio questi casi nei quali piú facile è il richiamo alla pittura sono quelli che generano qua e là la diffidenza di quei cineasti di difficile, anzi di troppo facile palato, che in queste cose si pongono sullo stesso piano di quei critici delle arti figurative dei quali si è detto piú indietro.

Per la verità, pur apprezzando quei tentativi nei quali la pittura permea del meglio di sé le opere cinematografiche, muovendo sentimenti, sollecitando mondi, da cui il regista può partire, noi riteniamo che la pittura influisca piú attivamente e efficacemente sui film, quando, senza rifarsi a modelli di sorta, abbia caratteri e pregi e raggiunga risultati e effetti squisitamente pittorici. Il caso in cui la pittura piú vivamente si pone alla base del lavoro del regista è, infatti, quello nel quale, usando i mezzi peculiari del cinematografo, il regista si ponga alla ricerca di quegli effetti plastici o di rigorosa armonia e di alta intensità, che sono le virtú di certa autentica pittura. In questi casi l'impegno del regista non dichiara le sue aspirazioni e tanto meno le sue ambizioni di ordine pittorico, non mette in piazza una sua cultura figurativa fatta su modelli piú o meno validi, ma, a chi sappia intendere denuncia una vera natura pittorica, un autentico istinto, insomma, quella stessa esigenza che muove il pittore a esprimersi nei piú efficaci e precisi termini figurativi. Il regista che sappia raggiungere drammaticità o comunque emotività, servendosi dei termini del linguaggio figurativo a sua disposizione, quel regista è piú vicino al pittore anche quando piú sia lontano da ben individuabili personalità pittoriche. Non sembrerà strano allora, come non lo è sembrato a noi, apprendere da un pittore quale Filippo De Pisis — la confessione è sua — che, assistendo a Parigi alla prima del film *Il gabinetto del Dottor Caligari* gli venne fatto di pensare a Caravaggio (vedi *Cinema*, n. 168).

E' indicativo che proprio là dove meno si può dire siano stati adombrati motivi caravaggeschi, dove Caravaggio non fa capolino da nessuna piega e da nessun angolo di quelle fantasie espressioniste, ecco che un pittore avverte i segni di una parentela con una ben determinata pittura, parentela che non è esteriore o casuale, ma sostanziale, e, vorremmo dire organica.

Fu proprio basandomi su constatazioni di tale natura che anni addietro ebbi a scrivere un elogio del *Don Chisciotte* di Pabst (*Bianco e Nero*, aprile 1941, n. 4), opera in cui gli spazi non conoscono momenti di inerzia, ma, animandosi di luci ed ombre, giocano un ruolo pittorico e psicologico di preziosissima lega. E la viva necessità, che non tradisce mai la preoccupazione di colmare col pieno delle ombre i vuoti inerti o troppo sconsolanti, risulta, alla prova dei fatti della medesima natura di quella che muove il pittore a rispondere a quelle esigenze nei propri quadri. Ciò che vivamente stupisce nel *Don Chisciotte* di Pabst è, pertanto, la costruzione delle inquadrature e la drammaticità di esse, drammaticità che avvalendosi di effetti spiccatamente

pittorici, può muovere, volta a volta, il ricordo di Goya, Daumier, El Greco, allo stesso modo, anzi a maggior ragione di come il film di Wiene poté suggerire il ricordo di Caravaggio. Non a caso, allora, nel corso della sua vita, il cinema ebbe a fare esperienze che affiancarono e anche potenziarono analoghe esperienze nel campo della pittura. Anzi, proprio una delle esperienze suddette giunse addirittura a identificare il cinema con una scuola pittorica, quella *surrealista*. Alcuni tra i massimi esponenti del cinema surrealista furono proprio dei pittori, come ad esempio, Duchamp, Léger, Man Ray, Dali, i quali spostarono volta a volta il campo dei loro esperimenti dalla pittura al cinema. E fu quello il tempo del cinema puro, del cinema per il cinema, come volle essere il tempo, che per altro ancora si protrae in altre esperienze, della pittura pura, della pittura per la pittura, e in quella smania di purezza, di un assoluto che bandisse da quelle forme d'arte ogni elemento eterogeneo, spurio, impuro, i pittori si trovarono accomunati ai registi, e pittori furono spesso registi e i registi pittori. Grazie ai pittori che, avendo sulle spalle secoli e secoli di esperienze e di tradizione, sentirono nascere in sé la vocazione a quella purezza, grazie ai pittori il cinema si trovò a fare anzitempo una esperienza detta d'avanguardia, quando forse non era ancora maturo per essa. Questo possiamo ben dirlo con rammarico, oggi che il cinema è come non mai lontano da quelle ambizioni, che lo ponevano in prima fila in quel fervore di innovazioni, di conquiste, di impegni che animavano le altre arti. Il fatto è che in quel tempo pittori e registi si ritrovavano presso la medesima fonte, mentre oggi sembra quasi che oceani e abissi dividano i mondi del loro lavoro. E ciò a tutto danno del cinema, ridottosi a camminare piuttosto malinconicamente sui binari di una tranquillità borghese, prudente e parsimoniosa, per non dire avara, gretta, onde nessuna meraviglia se qualcuno si lasciasse ancora indurre a un sogno di nuova purezza nel cinema, cioè al sogno di una avanguardia che gli indichi, al modo anche garibaldino di tutte le avanguardie, la strada della sua dignità.

Non è forse titolo di merito per il cinema, quando Apollinaire dice: « c'è dunque, in Léger, un desiderio di ricavare da una composizione tutta l'emozione estetica ch'essa può dare » oppure « eccolo condurre un paesaggio a un estremo grado di plasticità », non è titolo di merito non sapere se piú pensare a Léger pittore o regista, tanto i termini del suo problema sono affini?

Queste cose abbiamo voluto ricordare per coloro che insistessero a voler considerare l'autonomia delle due arti spinta fino alla negazione d'ogni lontano punto di contatto. Costoro, di certo, obbietteranno a ciò che abbiamo detto fin qui che il problema del cinema non si risolve tutto nella semplice inquadratura, cioè nella visione rettangolare presa in sé, e che esso, invece continua e si risolve nella successione di quelle visioni che compongono la cosidetta *sequenza,* e poi, se si vuole, nel legame che unisce questa all'altra successiva, e nel loro

ritmo, nel loro tempo e cosí via. E forse ci sarà obbiettato anche che i *surrealisti* nei loro esperimenti di cinema puro poterono accostarsi tanto alla pittura proprio perché il loro giuoco cinematografico consisté, in massima parte, in una libera associazione di immagini, sciolta da tutti i vincoli di continuità, che sono, invece, l'essenza stessa del cinema. Vero è che, anche dove questa assoluta libertà non esiste, cioè nei normali film spettacolari, anche lí, quella che potremmo dire associazione di immagini non piú libera, ma obbligata, cioè legata alla narrazione d'una vicenda, ritrova nella pittura molti suoi motivi non solo plastici, o luministici, o formali o di altra natura eminentemente pittorica, ma addirittura dinamici, temporali, e, in piú, ritrova i segni di un processo storico per molti aspetti affine. Poiché la pittura narra per successione di immagini nello spazio, mentre, invece, il cinema si esprime per successione di immagini nel tempo, sembrerebbe chiaro che nella assoluta esigenza di ritmi diversi sia il punto dove comincia una piú precisa autonomia delle due forme d'arte. Invece, si potrebbe dimostrare che non è esattamente cosí.

Intanto, può essere curioso, se non proprio doveroso, ricordare che anche la pittura, a un certo momento della sua storia, conobbe la necessità di un ritmo temporale, sia pur semplice o addirittura rudimentale. Ciò avvenne quando, chiamata a una funzione didascalica, consistente nell'illustrare ai fedeli, in chiesa, i fatti delle Sacre Scritture, quei fatti essa rappresentò, non in cicli di affreschi in cui erano narrati gli episodi della vita di Gesú o dei Santi, ma su quei rotoli di pergamena, gli *Exultet*, che il sacerdote andava srotolando dal pulpito dinnanzi agli occhi dei fedeli, commentandone con la sua parola gli episodi rappresentati, l'uno di seguito all'altro, proprio come, secoli dopo, sulla pellicola cinematografica. Questo, s'intende, non vuol costituire una ragione e meno ancora un documento sui rapporti di consanguineità ricorrenti tra pittura e cinema; è, se mai, un'altra singolare coincidenza, nella quale l'una arte s'è trovata a fare, secoli prima una esperienza che anticipava, senza averne cognizione, il procedimento narrativo che nel cinema sarebbe stato una delle peculiarità tecniche piú spiccate, e tra i termini stessi del suo linguaggio. Invece, là, dove la pittura usa narrare attraverso la sua naturale maniera, cioè, attraverso una serie di immagini disposte una di seguito all'altra, nello spazio, o addirittura dove narra nei limiti di una piccola parete o di una tela, là proprio non sarà difficile ritrovare i segni di quella parentela di cui siamo in traccia. E' che la pittura, anch'essa dalle origini a oggi, ove piú ove meno, ove in un modo ove nell'altro, non ha mai abbandonato una segreta o palese aspirazione alla dinamica, a esprimere il moto, e si è andata sempre organizzando per rispondere il piú possibile a questi requisiti, e, ove non si è spinta fino a significare attraverso un giuoco ottico, simile ai graffiti di Altamira o simile al modo di taluni futuristi minori, i momenti di moto di personaggi o cose animate, che essa raffigurava, ha cercato di risolvere nelle ricerche com-

positive, nelle linee di forza, negli accorgimenti dinamici (come, ad esempio, la composizione impostata su motivi di linee oblique, quale *Il martirio di S. Pietro* del Caravaggio) questa sua secolare aspirazione. Nello stesso momento in cui faceva ricorso a queste soluzioni di ordine dinamico, pur nella naturale staticità della parola pittorica, ecco che la pittura creava quelle indicazioni rimaste tuttora immutabili, seguendo le quali un corpo in movimento non interrompe l'equilibrio compositivo della visione, e, in molti casi, crea quello stato d'animo particolare, alla cui determinazione non è estraneo l'andamento, l'ordine, l'organizzazione degli stessi motivi compositivi. Anzi, la possibilità di muovere la macchina secondo le linee-forza della composizione, cioè la possibilità di seguire l'andamento di detti motivi compositivi, siano essi orizzontali o perpendicolari o obliqui o a spirale o sinusoidali o come si voglia, questa veramente illimitata possibilità, dovuta alla mobilità estrema della macchina da presa, permette che il giuoco compositivo continui oltre lo spazio del fotogramma, all'infinito, perpetuando o sviluppando il tema compositivo originale, insito nel fotogramma, proprio come nella tela del pittore. Sulla traccia di queste indicazioni, anzi, forti di queste ragioni e, considerando che il ritmo del cinema è dovuto, in massima parte, proprio a questo modo di organizzare e di svolgere una trama di movimenti, che risponda a una esigenza di armonia e di accordi, potremmo tranquillamente affermare che il cinema è cinema proprio se parte dalla pittura per essere cinema. Verremmo cioè a porre come insostituibile condizione per l'avvio a un ritmo cinematografico del racconto, la partenza da un fotogramma che abbia in sé tutti quei pregi compositivi, che contraddistinguono e definiscono ogni valida opera di pittura, sicché il cinema venga a prendere le mosse per un suo linguaggio autonomo e per determinati aspetti di una sua grammatica, proprio dalla possibilità di continuare un discorso che la pittura può proporre e impostare. E ciò ha la sua importanza massima, poiché proprio in questo sarebbe l'aspetto di maggior autonomia del cinema, specie se pensiamo che l'altro aspetto che diremmo autonomo di esso, cioè la sua possibilità di esprimersi nel tempo, non conta neanche come novità storica, dopo l'uso, sia pur rudimentale, che la pittura didascalica ne fece negli *Exultet*.

Quando, anni fa, volli fare l'elogio della lezione impartitaci da Pabst nel suo *Don Chisciotte,* scrissi cosí:

« Qui è Don Chisciotte altero, dignitoso, già preso dalla febbre della sua pazzia. Il suo braccio si stende solenne.

L'obbiettivo segue il braccio giú giú fino alla mano, il cui indice segna l'ultimo punto di un legame che ha unito in questo modo l'inquadratura del busto dell'Hidalgo con quella d'un libro in primo piano ». E ricordai quale corrispettivo pittorico il ritratto di Giulio Clovio del Greco. In un'inquadratura che ripeta i motivi di composizione del ritratto di Clovio abbiamo come essenziale motivo la linea-forza segnata dal braccio. Immaginiamo, pertanto, la macchina panoramicare in pri-

mo piano secondo quella indicazione, giú giú, fino alla mano, all'indice teso, al libro. Quando nell'inquadratura sarà il libro a campeggiare, con il suo ordine compositivo, sarà proprio tale ordine a suggerire, a indicare altre linee-forza, seguendo le quali la macchina potrà ancora scorrere da un oggetto all'altro, senza mai interrompere non solo la continuità del ritmo compositivo, ma la continuità stessa di quel ritmo narrativo, che è proprio del cinematografo.

E cos'è allora, se non il particolare ordine e la trama compositiva dell'inquadratura a determinare col suo svolgimento quel piú o meno armonioso giuoco di passaggi, che dà scorrevolezza, evidenza, sapore, e, volendo, preziosità al racconto?

L'avvio ai singoli periodi del racconto cinematografico viene logicamente dall'inquadratura iniziale dei periodi stessi; e il tema narrativo risulta improntato, nella sua cadenza, agli svolgimenti compositivi in cui a mano a mano si risolve quell'inquadratura iniziale; e quegli stessi svolgimenti diventano ritmo essi stessi, per poco che vengano assoggettati all'altra legge cinematografica che è il tempo.

Cosí nella pittura si ritrova ancora la base da cui parte e in cui si risolve il movimento cinematografico, dal suo momento iniziale, fino al suo concludersi in ritmo.

Ora, dovendo ricorrere, come si usa, a un esempio, non sia di noia al lettore rifarsi ancora a un brano del nostro *elogio* di Pabst a proposito del suo *Don Chisciotte*. Nel brano in parola si segnalava quanto segue.

« Campeggia l'inquadratura un gruppo di persone. Un uomo con un cavallo per mano traversa la scena.

L'attenzione è distolta dal cavallo che passa in primo piano e copre ogni cosa intorno.

La macchina segue il cavallo, e poi scorre man mano lungo il suo collo, la testa, attraverso la briglia fino alla mano dell'uomo, finché non giunge a inquadrare l'uomo che cammina.

Poi, per un procedimento inverso di quello ora detto, la macchina risale a grado a grado, e rifà tutta la strada dall'uomo al cavallo.

Quando la bestia esce fuori campo resta un'inquadratura campeggiata da un altro gruppo di persone, che conserva evidenti analogie di composizione col gruppo dal quale aveva preso inizio l'azione surriportata. »

Due diversi gruppi di persone presentati attraverso un passaggio che si avvale d'uno svolgimento compositivo, basato sulla sensazione di quiete che dà proprio la composizione orizzontale. Dal cavallo, seguendo poi la briglia fino alla mano dell'uomo che lo guida, e cosí facendo la medesima strada a ritroso, il tema narrativo si svolge sul filo di quella *orizzontalità* su cui Pabst ha evidentemente impostata la sequenza. Vien dato di pensare alla *orizzontalità,* piú elementare nella sua impostazione (o anche, se vogliamo, alla *perpendicolarità* e *obliquità,* se cosí si può dire), cui Botticelli, esponente di una civiltà pit-

torica già scaltrita e non proprio lontana dalla piena maturità di Raffaello, fa sovente ricorso nelle sue illustrazioni per la *Divina Commedia.*

Dinanzi agli occhi abbiamo l'illustrazione per il Canto Decimo del Purgatorio. Balzati appena fuori dalla « pietra fessa » Dante e Virgilio sono giunti al ripiano che incornicia il monte. Sulla parete, sbalzate nel marmo, le tre scene (l'Annunciazione, Davide che precede « trescando » l'Arca Sacra, e Traiano che rende giustizia alla « vedovella »), disposte, da sinistra a destra orizzontalmente, poco piú in su d'un motivo, anch'esso orizzontale, che, simulando una fascia, taglia l'illustrazione a metà. Questo è il tema compositivo dominante. Lungo questa fascia, al disopra della quale sono scolpite le tre scene anzidette, raffigurati in tre momenti diversi, Dante e Virgilio. Prima, dinnanzi alla scena dell'Annunciazione, Dante, affiancato dal Maestro, alza le braccia quasi in segno di ammirazione; piú in là, ancora Dante che volge la testa, come per invitare Virgilio a guardare con lui il carro dell'Arca Santa e Davide che danza; infine, ancora Dante che congiunge le mani, in atto di edificazione, e alle sue spalle Virgilio gli indica il bassorilievo in cui è raffigurata la giustizia di Traiano.

Tre momenti successivi raffigurati nella stessa scena, come tre momenti d'una medesima sequenza, svolgentesi in panoramica sul motivo orizzontale della fascia. Concezione tipicamente cinematografica, epperò pittoricamente elementare, didascalica, quasi ingenua, concezione degna d'una tecnica da disegni animati, eppure d'una chiarezza illustrativa, e insieme, d'una freschezza poetica che stupisce.

Di fronte a tali prove certo vien fatto per prima cosa di pensare al cinema, e ai nessi che lo legano intimamente alla pittura. Qui non è piú il *Tributo della moneta* di Masaccio, ove, nella stessa scena sono pure indicati i tre momenti del tributo: il comando di Cristo a Pietro, Pietro chino a cavar monete dalla bocca del pesce, e Pietro che paga il gabelliere. Benché anche qui i tre diversi momenti si svolgano nella stessa cornice, chiusi nella stessa trama compositiva, pure l'arbitrio che pone i tre momenti fuori di ogni ordine temporale, in quanto non rappresenta quei momenti secondo la loro naturale successione di tempo, ma li distribuisce nello spazio, secondo le esigenze e il volere dell'artista, pure l'arbitrio è assolutamente anticinematografico, e concepibile solo in un'opera di pittura.

Ma, nel caso anzidetto di Sandro Botticelli, caso che costituisce, mutati i motivi compositivi, la regola seguita nelle altre illustrazioni per la *Divina Commedia,* sembrerebbe quasi di trovarsi di fronte a degli studî che un regista cosciente abbia preparato prima di girare delle scene cinematografiche. Nel nostro caso, s'intende, il regista è un pittore di tale statura, che il paragone può fin sembrare irriverente. Ma, poiché non sono mancati nel cinema esempi di analoghi procedimenti nello studio delle scene cardine di taluni film, ci verrebbe di consigliare qualcosa di simile a ciò che ha fatto Botticelli a quei registi preoccupati di

narrare, non improvvisando, come spesso avviene nei teatri di posa, ma seguendo una linea preordinata, rigorosa, bene accordata, atta a far toccare il linguaggio essenziale e armonico, che è il pregio dei film piú raggiunti; quel linguaggio che qualche volta si mostra cosí sollecito e preoccupato di conservare una ininterrotta continuità di linea, da legare sequenza a sequenza, servendosi, come estremo preziosismo, delle cosidette *analogie,* nelle quali si ha fin l'accorgimento di non mutare minimamente l'ordine compositivo delle inquadrature. Se un siffatto linguaggio rientra nel novero delle qualità e dei pregi cinematografici, ciò non vuol dire che si debbano porre fuori del cinema quei tentativi di racconto che, per altra strada, vogliano toccare un punto di interesse e di efficacia con un discorso scarno, scabro, aritmico, rozzo all'apparenza, spregiudicato, forte o addirittura violento, sprezzante delle regole tradizionali, grammaticali e naturali del cinema. Un simile modo di raccontare (che, ad esempio, va, per diversi rami, dal Dreyer di *Giovanna D'Arco* a certo Rossellini di *Paisà*) viene a mio avviso a modificare proprio quello che i custodi gelosi dell'autonomia cinematografica considerano l'aspetto piú particolare e autonomo del cinema, cioè quei valori che ne derivano dalle sue possibilità di ritmo figurativo e temporale ottenuto col montaggio, ma non intaccano la sostanza della nostra tesi, cioè la comunanza di molti importantissimi problemi che riguardano insieme la pittura e il cinema.

Anzi, in taluni casi, e *Giovanna D'Arco* ne è la prova piú probante, un simile impegno di racconto ripropone all'origine il problema anzidetto; lo ripropone, in tutti i suoi aspetti già analizzati, al punto di partenza, dove l'inquadratura, la composizione, o, quanto meno, il giuoco plastico di bianco e nero affonda, come abbiamo visto, le sue radici nel vivo della questione pittorica.

Non è a dire che anche ogni ostentata noncuranza o spregiudicatezza o, se vogliamo, eccentricità e originalità di inquadratura possa considerarsi un passo avanti rispetto a certe esperienze fatte in pittura, ché già gli impressionisti francesi, e il nostro De Nittis, e, piú vicino a noi, un Bonnard per esempio, non hanno certo ricalcato i canoni della composizione classica nelle loro tele, ma, dimenticando sezione aurea, numeri dispari, coppie di dispari, e tutte le altre buone regole accademiche, hanno rivoluzionato l'ordine compositivo, permettendosi quelle libertà che il cinema non potrà certo ascrivere a sua assoluta prerogativa.

Stando cosí le cose, non vediamo quale ragione possa restare al cinema di rimanere estraneo ai problemi della pittura e quali vantaggi possano derivare all'uomo del cinema da una sua ignoranza di quei problemi e da un suo disinteresse per la cultura figurativa: quella cultura figurativa che interessa e muove finanche il poeta, che al poeta stesso suggerisce talvolta immagini meramente figurative, pittoriche, plastiche, d'una plasticità che, Caravaggio da una parte e il cinema

dall'altra, possono raggiungere. Tale è, ad esempio, l'immagine omerica di Aiace Telamonio, allorché

> . . . . misurava
> A vasti passi il suol, l'asta crollando,
> Che lunga sul terren l'ombra spandea.

tale è l'immagine, che ci vien dato di pensare a un Rembrandt, quale corrispettivo pittorico, e ancora a certe drammatiche, mobili ombre care al Pabst del *Don Chisciotte,* quale corrispettivo cinematografico.

A questo punto, non ci resterebbe che volgere uno sguardo a quanto di comune è ancora tra la pittura e il cinema per ciò che riguarda il colore. Siamo in un campo in cui nessun'arte, all'infuori della pittura potrà ancora vantare una vera e propria autonomia; siamo in un terreno ove si incontra il cuore stesso della pittura, quella di tutti i tempi, dai vasi cretesi-micenei, ai pompeiani, ai bizantini, ai veneziani e toscani, ai seicentisti, fino ai neoastrattisti di oggi, sí che non può esservi nulla al mondo pertinente al colore ove non sia *maestra e donna* unicamente la pittura. Perciò, l'esperienza del colore nel cinema è ancora malgrado tutti gli sforzi e i buoni propositi, un'esperienza allo stadio infantile, e consiste in massima parte nel grossolano tentativo di imitare i colori naturali, ciò che equivale a tenere un anacronistico piede in una ottocentesca e bolsa estetica naturalistica, nella quale il cinema, per frenesia di arricchirsi s'è cacciato, vorremmo dire, con estrema leggerezza. Non che manchino di suggestione certe accensioni di rossi anilina, e di azzurri tipografici, certi bianchi saporosi come i petali di gigli di campo, ma il vivere in una imbambolata incertezza tra gli allettamenti di quella estetica imitativa anzidetta, e le intermittenti lusinghe di una baldanza coloristica pretenziosa di rinnovare tutti i canoni vecchi e nuovi, e, infine, l'ossequio a esemplari famosi di cui qualche volta si tenta echeggiare i motivi e le suggestioni, fanno del colore nel cinema qualcosa di veramente ibrido e equivoco e indefinito, al punto che volta a volta, nel medesimo film ti vedi sballottato tra l'uno e l'altro impegno, e, inframmezzati a momenti di qualche efficacia, incontri lunghissime pause, nelle quali il colore è un vano e malinconico pretesto.

Queste sensazioni abbiamo volta a volta provate, ancora seguendo le varie fasi dell'*Enrico V* di Olivier, che pure, a nostro avviso, è un film eccellente per molti suoi aspetti e uno dei piú riusciti dal punto di vista colore, specie nei momenti ove piú giuocano i fondali dipinti, e la scenografia fantasiosa, e lo sfarzo dei costumi. Eppure siamo stati gettati, a quando a quando, ora tra le braccia di Breugel, ora nel pieno di una favola ingenua e toccante, come nei punti piú felici del *Mago di Oz,* ora, invece, ma per fortuna non spesso, nel mondo di quei goffi e rosei personaggi che nei cartelloni correnti fanno la pubblicità alla Coca-cola.

Questo è il rischio massimo del cinema a colori, questo il destino del colore in quei film nei quali né scenografia fantasiosa, né mondi favolosi o irreali o comunque nati da poetica finzione, né costumi vivaci,

ricchi, fastosi, permettono l'evasione da una realtà che non sopporta l'offesa di una coloritura all'anilina, generica, falsa, acerba, indecorosa. In questi casi particolari il colore, cosí com'è, è addirittura anticinematografico, perché diluisce in un'acquarellina di dubbio gusto i medesimi effetti plastici, basati su precisi valori di bianco e nero.

Ora, se malgrado tutto, il richiamo alla pittura è sempre piú evidente quando si tratti di film a colori, ciò vuol dire che il cinema, quali ne siano i risultati, qui sente una vocazione verso la pittura, sente — e non potrebbe essere diversamente — una soggezione piú viva, tanto viva che ancora non gli vien concesso di emanciparsene. L'emancipazione gli è difficile sopratutto perché il mezzo meccanico di riproduzione del colore è ancora tale che lo separano da Tiziano e dal colore veneto i mille e mille chilometri che dividono la terra dalla luna.

Ma se il semplice interesse che il cinema mostra nel seguire la pittura per ciò che riguarda colore fosse posto nelle altre cose del cinema che abbiamo esaminato nel corso di questa nostra indagine, potremmo dire che il cinema stesso ne trarrebbe molto profitto e gran vantaggio.

Invece, piú ancora è andata accentuandosi negli ultimi tempi una forma di disinteresse per i problemi di cui si è detto, e troppo di frequente dobbiamo lamentare nei film sciatteria, improvvisazione, disordine, difetti che certamente non avremmo a lamentare, ove il regista, anche indipendentemente da preoccupazioni compositive o dinamico-compositive, dell'ordine di quelle di cui abbiamo discusso piú indietro, fosse uomo dotato, come abbiamo augurato, di buona e solida cultura figurativa.

La pittura è indubbiamente la sorella maggiore del cinema, non soltanto per ciò che essa ha dato fino a oggi al cinema, ma sopratutto per ciò che potrebbe darle, non con concessioni e benefici di seconda mano, il giorno in cui si verificassero le condizioni del regista buon conoscitore della pittura e dei suoi problemi. Chi sa che proprio quel giorno il cinema non acquisti una tale coscienza di sé, che gli permetta, anche e finalmente, un profondo rinnovamento.

Domenico Purificato

Arti plastiche e documentario d'arte

I primi tentativi di una interpretazione cinematografica delle opere d'arte figurative risalgono al 1935 con la famosa esperienza di Augusto Baron. Il nome del pioniere francese è certamente noto agli studiosi per le sue ricerche sul film sonoro, avendo egli sin dal 1900 depositato un brevetto di sincronizzazione, contemporaneo a quello utilizzato da Gaumont alla Esposizione di Parigi. Da allora Baron non ha mai interrotto le sue feconde esperienze scientifiche, in tutti i campi che interessano il cinema.

E' appunto nell'agosto 1935 che egli ottiene dal Conservatore del Louvre uno speciale permesso di *ore tre per introdurre una macchina da presa ed un carrello, nell'interno di una galleria,* (precisamente, il *Grand Salon Carré*), ove è esposto il celebre dipinto di Paolo Veronese: *Le nozze di Cana.* Ciò che avvenne non senza opposizione del funzionario, il quale riteneva sacrilega l'idea di svegliare le opere d'arte dalla loro eterna serenità.

Il Veronese aveva trattato piú volte questo soggetto. Un altro esemplare celebre si trova infatti alla galleria di Dresda. Ma in questo del Louvre, il pittore della radiosa e magnifica vita veneziana appare al vertice della sua onnipotenza ed opulenza figurative. Per quanto scrive Max Rooses uomini e donne siano scelti tra i piú nobili e belli, del patriziato della laguna, Veronese arriva ancora a raffinare sulla loro bellezza e nobiltà, eleggendo, poi, gli invitati tra gli uomini piú rappresentativi della storia europea. Si riconoscono infatti tra i presenti Francesco I, Carlo V, il Sultano Solimano I, Maria la cattolica Regina d'Inghilterra e, nel gruppo dei musicisti, lo stesso Veronese che suona la viola. Ma non è questo prodigioso insieme che colpisce Baron o per lo meno non è ciò che in questo momento lo colpisce. Egli si limita curiosamente ad osservare, che le *righe del parquet della sala sembrano continuarsi in quelle del pavimento* che fa quasi da palcoscenico alla stupenda figurazione. Quanto piú sta fermo a guardare tanto piú questa osservazione gli sembra ricca di possibilità cinematografiche. Infatti a un certo punto egli si decide a fare avanzare il carrello verso il dipinto seguendo le linee del parquet. Fu cosí che al momento della proiezione, scrive il critico d'arte del *Figaro,* vedemmo l'intera opera di Paolo animarsi sullo schermo di vita propria, come per la regía di un Griffith o di un De Mille.

Questo espediente sommario ma certo geniale, può esser messo alla base dei posteriori tentativi di interpretazione cinematografica dell'opera d'arte figurativa.

Augusto Baron muore cieco e nella miseria nel 1937: l'anno stesso in cui il tedesco Paul Heilbronner, compie in Italia una esperienza analoga, ma assai piú complessa. Egli enuncia assai chiaramente alcune nozioni le quali tuttora presiedono a tale genere di ricerche.

A differenza della fotografia fissa, egli dice, il cinema permette di studiare le opere plastiche ed architettoniche, con uno sguardo mobile che raggiunge gradualmente, per modulati passaggi, tutti i possibili punti di vista. Bisogna tuttavia tener presente che in una cinematografia del genere il rapporto tra l'oggetto e la macchina da presa è contrario a quello che generalmente sussiste negli altri documentari. Di solito è l'oggetto che si muove sicché l'immagine risulta abbastanza animata, anche se la macchina rimanga ferma. Nel nostro caso invece trattandosi di oggetti immobili *il movimento deve essere creato tutto dalla macchina.* E se cinematograficamente questo può sembrare un paradosso, si pensi che anche nella realtà l'osservatore di un'opera d'arte deve continuare a spostarsi. La macchina da presa avrà il compito di imitare e suggerire questi spostamenti. Le principali esperienze di Heilbronner furono il *Macchiavelli* di Palazzo Vecchio e la *Notte* di Michelangelo nella Cappella Medicea. Questa seconda ripresa ebbe anche il carattere di un'autentica rivelazione. E' noto come Michelangelo facendo piovere dall'alto della cappella la luce, aveva deliberatamente immerso nell'oscurità il viso reclinato della Notte. Invece Heilbronner applicando una lampada alla estremità di un lungo bastone, riesce a mettere in piena luce la bellezza del viso che sembra davvero riposare sul cuscino dell'Eternità.

Ma è stato sovratutto negli anni antecedenti all'ultima guerra ed in quelli seguenti, che queste ricerche assumono un carattere continuativo in tutti i paesi europei. Oggi la biblioteca cinematografica di testi illustrativi di opere d'arte figurative è ricca e in continuo incremento. E le presentazioni retrospettive e i festivals hanno dato occasione a una parte sempre piú vasta di pubblico di vedere molti di questi speciali documentari. Cosí la Francia ci ha dato il *Rodin* di René Lucot, il *Maillol* di Resnais, il *Guarnica* dello stesso autore, inspirato a Picasso, il *Matisse* di Campeaux e le *Imagini medioevali* di William Novik. L'Italia, le opere di Luciano Emmer la maggior parte in collaborazione con Enrico Gras: *Dramma del figlio dell'uomo* (da Giotto), *Bosch, Cantico delle creature, Leggenda di Sant'Orsola* e ancora il *Carpaccio* di Longhi e Barbaro. Il Belgio oltre le opere del precursore Charles Dekeukeleire oggi ingiustamente dimenticate, quelle di Henri Storck, tra cui *Il Mondo di Paul Delvaux* commentato da un poèma di Éluard, e il *Rubens* di Paul Haesaerts e dello stesso Storck.

Naturalmente anche Haesaerts enuncia la sua propria teoria circa la trasmissione del messaggio dell'artista a mezzo dello schermo. Ma

se si mettono da parte, in essa, i non sempre accettabili postulati estetici che il Ragghianti giustamente confuta, occorre riconoscere che per lo Haesaerts, come molti anni prima per l'Heilbronner, e come in fondo per quasi tutti i documentaristi del genere questo messaggio è sovratutto trasmesso attraverso il movimento dell'apparecchio di ripresa o per lo meno attraverso il dinamismo delle immagini che è alle basi dei vari specifici filmici che lo Haesaerts enuncia: panoramiche verticali ed orizzontali, carrellate avanti e indietro, giusta posizione di riprese in movimento, sovrapposizioni, tuffi, esitazioni e rotazioni della camera, etc.

Per quanto in molti casi i risultati ottenuti siano curiosi e interessanti a noi pare che, in tal guisa, il problema dell'interpretazione cinematografica dell'opera d'arte venga un poco troppo semplificato. Tra le due vie, tra cui secondo Jean Quéval il documentarista d'arte sarebbe stato costretto, prima o poi, ad optare e cioè, di sacrificare il cinema alle arti plastiche o queste al cinema a noi sembra che la crito-film abbia scelto piuttosto questa seconda strada. Il che non può non destare perplessità di varia indole, le quali tutte tengono a quel tale monito del conservatore del Louvre, che cioè di fronte a certi risultati raggiunti non sembra sia sempre il caso di risvegliare quei capolavori dalla loro eterna serenità.

I) Innanzi tutto l'opera d'arte plastica è concepita per offrirsi tutta intera, nella sua unità ed integrità, all'occhio dello spettatore. Cosí, nei dipinti, il *concerto* nasce dall'insieme della composizione il quale riflette l'entusiastica unanimità che un dí fece sorgere l'inspirazione nel cuore dell'artista. Appunto il *Concerto* di Giorgione con la spirituale presenza delle tre figure che eseguono ed ascoltano una musica profonda può ritenersi come il simbolo plastico di questa unanimità. L'ottica differente che il Camera propone, mira invece a decomporre nei dettagli l'opera intera dell'artista annullando attraverso questo tentativo di frammentaria ricreazione il suo valore fondamentale, il quale non può essere che unitario. Io non so per esempio, cosa direbbero i musicologi di una sinfonia di Beethoven, ridotta per lo schermo sonoro con questo procedimento analitico e cioè facendo sonare uno dopo l'altro, tutti gli strumenti che compongono il Concerto. Per quanto approssimativo possa sembrare il paragone esso non mi pare del tutto inadatto a renderci conto di questo tradimento, che è alle basi di quasi tutte le interpretazioni cinematografiche delle opere d'arte figurative. Questo tradimento è apparso finoggi assai meno, perché nella piú parte dei casi i documentaristi d'arte si sono cimentati, per lo meno in pittura, con artisti che hanno uno stile di composizione lineare e, diremo col Ruskin, melodico, anziché quello polistrutturale e sinfonico.

Io vorrei però vedere cosa succede il giorno in cui uno di costoro si sia divertito a tagliare, pezzo per pezzo, con l'apparecchio di ripresa, qualcosa di cosí vitale e portentosamente animato nel suo insieme, come, per esempio, l'*Incoronazione di Maria dei Medici* di Rubens. Vorrei cioè sapere che cosa resta della folgorante bellezza del dipinto quando

il regista si sarà coscienziosamente dedicato a farci prima vedere la testa del Cardinale di Joyeuse, che pone la corona sul capo della regina, poi quelle di Goudy e di Sourdy che sono dietro di lei ed infine l'ultima del quarto Cardinale. Certamente nulla vieta al regista di continuare con i dettagli: primi piani del Delfino e di sua sorella, di Enrico IV che contempla la scena dall'alto della tribuna, di Margherita di Valois, che accompagna la regina, senza dimenticare nessuna principessa e tanto meno il dettaglio, di obbligo, dello strascico del mantello reale o dei due genii alati dei quali uno reca la palma della pace e l'atro spande fiori e monete. Io mi domando cioè, se attraverso questa specie di puzzle cinematografico quel regista avrà il coraggio di credere di averci dato la interpretazione sullo schermo del quadro di Rubens: *Incoronazione di Maria dei Medici,* a proposito del quale è stato pure detto che il sommo maestro aveva fatto soffiare lo spirito stesso della creazione al cuore della piú superficiale pompa mondana!

II) Un'altra pretesa strana è poi quella di introdurre il movimento nell'opera d'arte. Ma crede davvero il nostro regista attraverso l'angolazione, la successione dei piani, le panoramiche e i carrelli di creare questo movimento? Allora sarebbe il caso di fargli comprendere, sia pure con le dovute precauzioni, che un quadro ha tra le quattro assi della cornice tutto il movimento che l'artista ha creduto imprimere alle sue figure, nel momento fecondo della creazione, al quale movimento nulla aggiungono i soliti banali virtuosismi dell'operatore cinematografico. Che se poi questi movimenti devono servire semplicemente a risparmiare allo spettatore il fastidio di avvicinarsi e allontanarsi dal quadro, una tale ridicola esigenza varrebbe se mai a giustificare qualche carrellata all'avanti o all'indietro, ma non i consueti acrobatismi dei documentaristi d'arte. Cosí per esempio noi pensiamo che la panoramica dall'alto in basso, che dovrebbe ritenersi di rigore in una ripresa della caduta dei dannati, nell'affresco della Sistina non possa aggiungere gran che al terribile movimento originale, impresso da Michelangelo alle sue figure, che attira in giú, con una forza piú implacabile della stessa legge di gravità, i corpi degli esseri maledetti da Dio. Senza dire che come osserva il Quéval, il quale assieme al Ragghianti è stato uno dei pochi critici d'arte che ha avuto il merito di segnalare i molti pericoli della cosí detta critofilm, una tale maniera di interpretare l'opera d'arte elimina la contemplazione prolungata che essa richiede per sostituirgli il funambolismo assai spesso di cattivo gusto, del regista, diciamo cosí, creatore...

III) Molti di questi documentari contengono, poi, un'altra deviazione, questa volta, sul piano letterario. In molti casi cioè il regista si diverte ad allineare in successione tutte le opere di un artista, e in certi casi anche quelle di diversi artisti, per raccontarci una banale storiella da lui inventata, che riduce i dipinti alla stessa funzione dei quadretti di vita vissuta, sul telone di un imbonitore foraneo.

IV) Assai spesso il malessere dello spettatore è ancora completato dall'intervento dello speaker che, o racconta la storiella inventata dal regista, secondo il metodo ora enunciato del romanzo a fumetti, ovvero sostituisce petulantemente la presenza del cicerone nelle visite dei Musei, attraverso un discorso assai piú enfatico e prezioso o una cantilena sommessa, come un lungo epitaffio.

Perciò assai bene ha fatto Emmer a sostituire le didascalie al noioso eloquio dello speaker, e ciò perché le opere d'arte nate nel silenzio imperscrutabile della creazione esigono quello non meno religioso della contemplazione.

V) Infine questa specie di spaesamento negativo è integrato dalla musica. Ogni opera d'arte è un mondo chiuso in sé, che reca in sé tutte le ragioni della propria esistenza e se è costretta a chiederle in prestito ed altre arti, ciò vuol dire che essa non è un'opera d'arte. Ho perciò trovato sempre abbastanza ridicola l'idea di far danzare la musica di Chopin alle luci colorate dei riflettori del Varietà. Che dire poi quando nei documentari d'arte la colonna sonora perpetra languide serenate, sotto Raffaello, o patetici *tremolo* di orchestra sotto Giotto? Tutto questo può se mai ricondurci al ricordo dei film muti con accompagnamento di scelta orchestrina, ma è assai lungi dal trasmetterci il messaggio dell'artista come pretenderebbe il nostro cosí bene intenzionato documentarista.

VI) E ancora il technicolor non è intervenuto. Per lo meno questi film sono assai pochi e si riducono ad alcuni 16 mm. americani in Kodachrome: quelli dedicati a Fernand Léger, allo scultore inglese Henry Moore, allo scultore americano Alexander Calder e all'acquarellista Eliot O'Hara, oltre ai pochi e noti esemplari italiani e francesi. Ora noi, su un piano generale, pensiamo che il problema del cinema a colori è assai lungi dall'aver ottenuto normali e soddisfacenti risultati sia per l'imperfezione della tecnica, che per la deficienza degli artisti. Ma in special modo pensiamo che il cinema dovrebbe piuttosto mirare a conquistarsi il proprio colore e non cercare di darsi l'*ersatz* di quello dei grandi Maestri, che è solamente il loro colore.

A questo proposito è ancora vivo in noi il ricordo di un film presentato nel 1939 da alcuni cinedilettanti senesi, in cui alla ingenuità di una fantasiosa trama di amore ducentesca, recitata in costume e che nella freschezza della espressione cinematografica poteva ricordare l'arte primitiva di un Méliès, faceva da sfondo l'atmosfera paesaggistica senese, non meno candidamente resa, con i suoi fiori piú vivi del naturale ed il bleu acceso e puro di un cielo di lavanda. A conclusione della leggera trama d'amore era poi dipinto il passaggio tra la folla raccolta, della sposa defunta, circonfusa dal bianco fluido della veste. In questa composizione finale la fiamma accesa dei colori sembrava trascorrere dal bruno dei sai monacali, al rosso dei giubbetti e delle croci e all'azzurro denso

del cielo. Per cui ciò che appariva, alla fine, suggestivo era appunto, questo gusto nell'assorbimento delle tinte, veramente indovinate.

Certo che a proposito di un tale film poteva non ancora parlarsi di impiego funzionale del colore, nel cinema. Sprovvisto di quel chiaroscuro che rappresenta il lato metafisico della pittura, come di ogni possibilità di modulazioni e rapporti cromatici, che attraverso la varietà dei toni ne costituiscono la strumentazione, occorre riconoscere che il colore del cinema non è ancora colore. Quella dei cineasti senesi fu dunque una maniera di girare intorno al problema, che per ora ci sembra l'unica giudiziosa di affrontarlo. E che consiste in questa giustaposizione elementare di tinte, al modo dei cartoni animati, la quale quando è fatta, col gusto, che a Disney sovente manca, può divenire uno specifico filmico di una certa suggestione, che nulla però ha a che fare con la nozione estetica dell'impiego del colore nel film. E' questo del resto il sistema usato da Olivier coll'*Enrico V* senza che le adorabili composizioni iniziali del Teatro del Globo o quelle finali della Corte di Francia, ove il colore è proprio quello crudo e nudo che si addice a un re o a una regina per carte da giuoco, ci diano altra impressione se non quella di un divertimento colorato suggestivo, come una bella decalcomania anziché di un film d'arte a colori. Tornando poi al repertorio dei documentaristi specializzati, è evidente che William Novik ha dovuto partire da un punto di vista non differente, quando si è proposto di realizzare le sue *Images Medioévales* cercando di animare le miniature dei manoscritti della biblioteca nazionale di Parigi nelle quali naturalmente l'impiego del colore è appunto circoscritto a un sorprendente gusto nell'assortimento delle tinte. E' noto come Novik ha impiegato per queste riprese il sistema del disegno animato, riuscendo a fotografare, in ordine successivo, una serie di miniature con lo stesso sfondo e dove solo la posizione dei personaggi poteva apparire variata, ottenendo cosí una curiosa illusione di movimento, come nei cartoni di Disney. Con ciò egli ha certo dato prova di una estrema pazienza tanto piú che è proibito a coloro che sfogliano i manoscritti financo di parlare per paura che il soffio del fiato possa danneggiarli. Ma se Novik riuscirà, come pure gli è stato consigliato, di darci il *Romanzo della Rosa*, o la *Leggenda del Graal*, o *il Libro di Cacce di Gaston Phoebus* e le *Vigilie della morte di Carlo VII*, noi potremo al certo essergli grati di questo divertimento intellettuale che egli ci propone, pur riconoscendo che esso non fa avanzare di un passo la soluzione dell'impiego del colore nel film.

Date queste pregiudiziali a noi pare che l'opera dei documentaristi d'arte può essere utile, giovevole e in certi casi indispensabile sul medesimo piano didattico in cui la fotografia del dipinto può valere, non certo a renderci la sua spirituale efficienza, ma la nozione scolastica pratica e diremo lessicografica della sua esistenza. Certo in questi tempi di « digesti » e di « selezioni » è vano negare la esigenza di volgarizzazione delle opere d'arte, che pur rappresentano il patrimonio sacro del-

l'umanità. E' forse sotto un punto di vista sociale sarebbe financo ingiusto opporsi alla loro diffusione, sia pure a mezzo dello schermo.

Ma allora il voler parlare a proposito di questa volgarizzazione, che porta il tesoro delle gallerie e dei musei al livello delle grandi tirature dei giornali a rotocalco, di interpretazione del messaggio dell'artista creatore ci sembra, almeno per ora, abbastanza azzardato.

Roberto Paolella

Documentari d'arte

Che il cinematografo possa fare dell'arte vera e propria è cosa che non si discute piú; ma non meno ammesso è che la debba fare per una via tutta sua, tutt'altra da quella delle espressioni riconosciute dalla estetica canonica. Ogni genere, inteso nel senso vitale, che tanto piace ancora a Ortega y Gasset, s'impegna con una tecnica, la quale è in tal modo ben lontana dall'apparire estranea alla particolare « forma » che l'arte presceglie per divenire tale.

Che basti dire arte con la maiuscola, per accentrare la realtà della pittura, della scultura, della musica, della poesia o del cinema, può soddisfare gli amici delle formule astratte, i quali sembrano dimenticare che per ottenere le parole come poesia, il colore come pittura, il suono come musica, la pietra come scultura, il volume e lo spazio come architettura, e infine la fotografia come cinema, bisogna si tenga conto proprio di quel colore, di quel suono, di quella pietra, di quel volume e di quello spazio; di quella parola e di quella fotografia. Dico questo perché il Verbo si faceva come la decima Musa, a convalidare cotesta convivenza del positivo nel poetico, portava con sé, quale fatto consustanziale, un elemento ignoto o non accessibile alle arti della forma, e che sfuggiva insieme a quelle del suono e della parola, pur giovandosi o potendosi giovare delle une e delle altre. Ha introdotto cioè nel regno degl'incantesimi, che si dice poesia il timbro del tempo, il quale per diventare lirico si è tramutato in ritmo. Per la via di questo tempo, captato e dominato, tecnica arida e odiosa, supremamente meccanica, che è la fotografia, sino allora negata, nonostante le proteste dei suoi settatori, ad ogni accento poetico, veniva a porsi sul piano stesso di quello che erano le altre tecniche sostanziali dell'arte. Si affacciavá cioè trionfalmente nell'arringo, sebbene insidiata subito dal pericolo che turba le espressioni troppo meccaniche; ed è nel caso specifico rappresentato dal fascino che esercita sugli ingenui la realtà bruta, il cosidetto bello naturale, su cui la fotografia imperversava; e da un altro lato dalla facilità di sottometterla ai contenuti piú allettanti e piú profittevoli, grati alla folla, che è quasi sempre quella dei romanzi gialli, e delle avventure a fumetti.

Con le didascalie sotto, del resto nulla poteva assomigliare piú ad essi dei primi film truculenti, dei Maciste o dei Tarzan. Che tutto ciò riveli la tragedia quotidiana del cinematografo, che pur rappresenta

la voce piú fresca e piú moderna dell'arte, non è chi non veda; e non riconosca con pena il perseverare nella ricerca pratica di trame stantie, spesso visualizzate nel nostro intimo a modo proprio, da ciascuno di noi, tratte dalla letteratura piú celebrata, o dai romanzi del giorno; allontanandoci da quel cinematografo puro il quale dovrebbe imporsi alfine con le sue sole forze, educando gli spettatori a seguirlo per le vie delle sue vere esigenze. Per questo forse certe creazioni di Charlot ci appaiono tuttora indimenticabili; e un canovaccio scialbo ha potuto segnare il trionfo sincero di *Le diable au corps*.

Il moto tradotto in sequenze ritmiche è, in ogni modo, l'elemento essenziale del cinema; quello a cui non ci si può sottrarre, senza far ritorno alla nuda e cruda fotografia, o affidamento alle ambiguità del colore, del parlato e della musica, che possono associarglisi. Ed è l'elemento specifico, che le altre arti sfiorano appena, nel campo figurativo, o affacciano limitatamente nel teatro.

Ecco perché il problema dei documentari va visto prima alla luce di questa dichiarata esigenza teoretica, che a quella della sua stessa efficacia pratica; ed ecco anche perché questa esigenza pratica può essere giustificata, come nei film maggiori, solo dalla possibilità di un qualche incontro con l'arte.

A questo punto, senza accennare al problema dei problemi, il quale ci chiede se è possibile illuminare un'arte con la tecnica di un'altra arte, si può subito dire che, stando alle loro esigenze sostanziali, né la scultura, né l'architettura, né tantomeno la pittura, sembrano capaci di essere tradotte in ritmo di tempo, cioè di moto; essendo la loro parola definita e fissata irremissibilmente. Alle arti plastiche il cinematografo può quindi far la ruota interna come il pavone; non piú.

E' il limite didattico che non pare possa essere varcato in pittura dalla suggestione dei maestri piú celebrati e dai loro cicli famosi!

Ne abbiamo visti alcuni di film, come quelli di Emmer e Gras, dedicati alla cappella degli Scrovegni e alla chiesa superiore di Assisi, cioè a Giotto, dietro cui si travede Roberto Longhi; o dietro ai quali, come nell'Anatomia del colore di Riccio e Taglia, c'è Emilio Cecchi; ma sono le didascalie che se ne avvantaggiano. Il gusto degli esteti, che ne guida lo svolgimento, vi evita anche i tagli ambigui e le forzature, le quali, anziché avvantaggiare le opere pittoriche, le travisano e le tradiscono. Come avviene di fare infatti allo stesso Emmer, il quale lasciato libero, nel suo Beato Angelico, ci ha presentato certi angeli a tuffo, che lo hanno fatto sembrare piú diabolico che paradisiaco.

Si dice un gran bene di un *Rubens* esposto nelle sue opere da Paul Haesaerts; e ricordo di aver visto io stesso, non senza commozione, in tempi lontani, a Vienna, un *Rembrandt,* il quale, a quanto so, non ha mai varcato le Alpi.

Un tono pacato di poesia minore hanno solo certi documentari del mio povero Francesco Pasinetti, al quale ho dischiuso io indegnamente

le porte del cinematografo, accettando la prima tesi in materia che sia stata discussa nelle Università italiane. Certi suoi « corti metraggi », a cominciare dal primo, fatto quasi per prova, sul Canale degli Angeli, e divenuti sempre piú convinti e destri (*Piazza San Marco - Impressionisti a Venezia - Piazza Navona - Il palazzo dei Dogi*), sono interpretazioni sopratutto di luoghi e d'incontri prediletti; sono visioni associate, le quali hanno valore appunto per lo stimolo amoroso da cui risultano animate, schietti sospiri di un'anima poetica.

E fu proprio nel cogliere questo accento intimo della Via Appia che egli è mancato tanto presto all'arte e alla scienza.

Ma quale disastro, ad esempio la *Volta della Sistina* di P. Francisci, e tante altre prove su cui, per amore di brevità e di misericordia non conviene insistere. Del resto non hanno attediato troppo nemmeno le sale di proiezione, le quali, quanto piú hanno potuto ne hanno fatto a meno. I documentari d'arte sembrano far presa sugli spettatori « molto meno di quelli scientifici, intenti a illustrare e inseguire la strana vita marina o il prolificare delle cellule. E non senza certa ragione artistica, in quanto il moto vi è dentro naturale e vivace ».

Per la scultura uno spiraglio di maggiore utilità può offrirlo il cinematógrafo, data la molteplicità dei suoi aspetti, la quale (mi perdoni l'amico Longhi) non può essere sfuggita a un grande osservatore quale Galilei, come parrebbe dire una certa sua frase che riporta Egli, che di ottica ben s'intendeva, doveva sapere prima di tutti, che la differenza fra la scultura e la pittura consiste proprio nell'unicità dell'immagine per l'una, anche se modulabile « ad libitum », di fronte al poliedrico aspetto dell'altra; tanto piú vivo quanto piú essa si disimpegna dal disegno e dal quadro; va oltre cioè alla cosidetta « legge della frontalità », *cara a certe arti* primitive. Rinuncia sempre piú al punto di vista principale, per porsi dominatrice entro lo spazio.

Se il moto non può essere preteso nemmeno da questa forma sostanziale e stabile, per forza della sua stessa materia, ci è permesso aggiungerlo, senza forzare le leggi, operando come fa il nostro occhio, che le gira attorno, per abbracciarla, e goderla da ogni lato; per giudicarla meglio nel suo complesso. Giovandosi poi del gioco delle luci opportune si può concludere che il cinematografo aiuta davvero, se usato con discrezione e con sensibilità, la visione e la comprensione di un marmo, di un bronzo, di una terracotta, di una cera, o altra plastica rivolta « a tutto tondo ».

I rilievi, sia alti che schiacciati, hanno tutti gli svantaggi della pittura; e non si possono ritenere materia utile a un buon cinematografo, se non in quanto rendono piú esplicito il « continuum » che anima, per esempio le sequenze scultoree romane, sia dei fregi che delle colonne cocliti, ove l'« illusionismo » che le guida, tanto acutamente individuato dal Wickhoff nel suo accento prepittorico, domina piú vivacemente.

Anche qui possono giovare puntualmente a quella comprensione, che i critici « à la page » si affannano a definire « lettura » escludendo

gli occhi per cui le arti plastiche sono nate. Ma non si può andare piú in là.

Poca pietanza davvero, anche per tempi di sacrificio e di « austerity ».

Una prospettiva piú feroce offre, a dir vero, l'architettura, tanto disagevole da comprendere; perché, da un lato, vi domina sovrana la necessità piú atroce, mentre dall'altra vi può giocare entro il disimpegno piú musicale dagl'impacci figurativi e naturali.

L'architettura non è solo un involucro, ma è un interno, è uno spazio sopratutto, che quell'involucro armonizza, per esprimere il volume e il ritmo. Inseguirla dall'esterno all'interno, nei suoi accordi segreti, come sovente lo studioso e l'amatore stesso non hanno la possibilità di fare, vuol dire tendere verso la scoperta del suo vero significato, e presentarcela in una sequenza musicale, che, nei casi piú raggianti, non mancherà di associarsi a quella temporale propria del cinematografo.

Come si vede però, anche nei momenti piú felici, c'é poca stoffa da trarre dalle arti, le quali, per la irreducibilità stessa di una tecnica in un'altra, non sopportano di essere riprodotte vantaggiosamente in senso memorativo e didattico.

Il piú fertile e felice dei registi, e il piú illustre dei critici, non potranno quindi, a parere mio, in tal campo, superare i limiti del vero cinematografo, quando se ne vogliano rispettare le leggi, e non ci si accontenti del documentario quale documentario; come riproduzione quindi la quale avvicini l'ingenuo spettatore ai mondi agognati dell'arte, per farglieli intravedere e desiderare, o magari toccar con mano, quando sono poco accessibili; cosa che fa ogni buon libro scolastico, ed ogni buona raccolta di fotografie.

Non c'é dunque possibilità alcuna di accostarsi al mondo tanto appassionante dell'arte, che accompagna la vita dell'uomo sino dal suo primo apparire, quale rugiada misericordiosa? Bisogna schiettamente convenire che no.

Ma se non lo si può rievocare se non memorativamente, lo si può almeno servire con spirito di poesia; il che è sempre piú della prassi e della didattica, per ammirar con lo spirito di questo magico mondo il cinematografo. Piú che rivivere un Rembrandt, attraverso al mistero dei suoi quadri miracolosi; piú che imbastire un bieco romanzo blasfemo attorno all'impetuoso Caravaggio, figlio folgorante del suo tempo, per farne il prototipo del « pittore maledetto », come si è visto in una pellicola sciaguratissima; si può entrare garbatamente nel mondo fiammingo, tanto vivo e salubre, sguaiatuccio fors'anche, come in certe commedie che furoreggiano ora a Parigi, con la bella franchezza della *Kermesse eroica;* o inseguire le « diableries » nell'arte di Gerolamo Bosch e del Brueghel Vecchio, secondo hanno fatto il Castelli e l'Emmer.

Il quadro vi si affaccia, ma quali suggerimenti a muovenze, a costumi; come elemento prezioso di una vita antica; che nella *Kermesse* diviene talvolta impetuosa e irrompente; e giova a farci in quell'aria, in quel tempo; e quindi a prepararci a comprendere Franz Hals, Rubens, Van Dyck, e lo stesso sublime Rembrandt.

Mi pare sia questo che ha voluto tentare il grande attore Olivier, per uscire da quel suo alto vicolo cieco del teatro cinematografato, piú che nell'*Amleto*, nell'*Enrico V*. Non solo creando la visione del vecchio glorioso teatro del Globe, dove Shakespeare recitava, difendendo col genio di attore il genio della sua poesia magnifica, ma preparandoci, attraverso a una serie di miniature, vedute alla Pol de Limburg, allo scontro della cavalleria catafratta, che è il solo pezzo davvero realizzato di quella degna fatica; ed è un capitolo degnissimo, accompagnato forse da troppi lunghi preamboli.

Altra via di grazia non vedo.

Giuseppe Fiocco

Dieci anni di lavoro e di vita

Sono ormai trascorsi dieci anni, da quando, in un oscuro scantinato di Catalucci, a Roma, con una macchina Pathé presa in prestito e con un obbiettivo fissato con il nastro isolante, cominciai a riprendere il mio Paradiso perduto *dall'affresco di Bosch, e il mio* Dramma di Cristo, *da quelli di Giotto.*

Mi erano vicini Tatiana Grauding ed Enrico Gras: l'incontro di cui sono piú grato alla vita, quella che è oggi la madre dei miei bambini, ed il mio migliore amico, a cui debbo tanto nel lavoro di quegli anni lontani, per il suo senso d'umanità e di fratellanza.

Proprio in questi giorni, mi è stato ancora offerto di preparare un lungo metraggio a colori sull'opera di Giotto. La mia vita e il mio lavoro sembrano doversi esplicare sotto questo destino, svolgersi in una sola parabola. Le immagini di Giotto seguono i miei atti: del mio documentario avrò girato almeno tre o quattro versioni, (fra cui quella in collaborazione col professor Georg Schmidt, direttore del museo di Basilea), lentamente, quasi ininterrottamente.

Forse perché in quelle figure ho trovato non soltanto me stesso, ma sopratutto i fatti umani che ci circondano, i lineamenti spirituali del mio popolo, quello che è il suo tragico destino. Sono gli stessi volti, le stesse emozioni che ho tentato di individuare e fissare girando sulla spiaggia di Ostia la vicenda apparentemente spensierata di una Domenica d'agosto: *Sono quei fantasmi che sempre si muovono tra la mente, e l'animo, e che determineranno ancora la mia « scelta », ciò che guiderà il mio occhio alla ricerca dei vasti campi da esplorare nel mio prossimo film.*

Si è scritto molto sui miei film d'arte. Io stesso ho tentato di definire e di inquadrare logicamente quello che era stato un semplice impulso alla ricerca del fatto cinematografico come misura possibile del fatto umano.

Rileggo quasi con stupore quello che dissi nel Congresso internazionale del Cinema che si tenne a Basilea nel 1945, *il primo dopo la fine della guerra (e fu attraverso questo congresso che potei diffondere il mio lavoro, farlo conoscere in tutto il mondo).*

Dicevo: « *Il ne s'agissait plus seulement de tourner un court métrage avec une série de photographies d'une peinture; car il y avait là un contenu humain, un drame linéaire qui aurait aussi pu revivre dans*

le film. Entendez bien: il aurait aussi pu *revivre: c'était un hasard, non une necessité; un élement nouveau intervenait, avec lequel il fallait absolument compter.*

Cet élement appartient aux emotions universelles et primaires; il aurait coloré l'atmosphère respirée par les spectateurs si nos intentions s'étaient entièrement realisées.

Le public aurait été sensible au drame humain, en tant que donnée fondamentale, et ainsi le court métrage aurait servi de trait d'union entre les spectateurs et l'oeuvre primitive, la peinture.

Pour rester dans le champ restreint que nous avons défriché, nous retenons de cette rencontre, par l'intermédiaire du cinéma correctement compris, entre le monde et quelques grandes réalisations artistiques du passé, qu'il peut en sortir autre chose qu'un simple moyen didactique déjà significatif en soi. Dans cette rencontre, il peut y avoir un petit rien, peut être infinitésimal mais à ne pas négliger, de ce grand mouvement qui devra ramener la culture vers une synthèse moderne ».

Altri hanno creduto di scorgere nel mio lavoro una riprova delle singolari capacità di ricerca scientifica del linguaggio cinematografico, e hanno visto nell'esplorazione della mia camera quella stessa amorevole indagine critica che poteva muovere un D'Ors o un Berenson. Altri infine hanno voluto constatare, attraverso il mio racconto cinematografico, un parallelismo tra la funzione della narrazione pittorica nella società medievale, e quella della narrazione cinematografica nella società moderna. Il mio lavoro avrebbe servito da collegamento, e avrebbe arricchito il linguaggio cinematografico delle facoltà insite in quello pittorico-narrativo di allora.

Tutto questo è possibile. Potrei convincermene io stesso. Ma io so che allora con Bosch, come oggi con Goya, mi sono rinchiuso a colloquio con loro e isolato dal resto del mondo, per chiedere attraverso di loro cosa stava succedendo e perché stava succedendo, per rendere con un'opera sia pure modesta, fattivi il mio amore alla vita, la profonda solidarietà che provo per i miei simili. Sono stati un'espressione dei miei sentimenti e delle mie aspirazioni: ciò che un uomo, un uomo quasi solo, provava nell'ambito della storia tempestosa in cui era stato gettato, (e a cui io non potevo reagire se non esplorando nei grandi documenti che sottoponevo all'occhio della camera, il dramma degli uomini com'era sentito da Giotto, o da Bosch, o da Carpaccio, o da Goya, o da Piero della Francesca, o dall'Angelico). Nei movimenti dei loro pennelli, potevo rivivere la realtà umana di allora che è anche quella di sempre.

Il mio assunto, come si vede, può dirsi tra i più semplici, tra i meno discutibili e opinabili, non fosse altro per la sua modestia. Eppure, credo che si potrebbero misurare l'assurdità del mondo in cui viviamo come delle forme a cui volontariamente ci consegniamo mani e piedi,

anche dalla mia sorte personale e dall'esposizione delle difficoltà e delle ostilità che mi sono state poste dinanzi fin dai primi giorni.

Non parliamo neppure di quelle economiche. Ma cosa dire del netto divieto postomi dalle autorità fasciste verso la fine della guerra: perché « tutto era troppo complicato » per le loro meningi? Dei lunghi periodi di inattività a cui mi hanno costretto gli avvenimenti di cui siamo stati vittime, costringendomi a cercare rifugio in Svizzera? Infine dello sfruttamento che dovunque, dagli Stati Uniti alla Svezia, si fa delle copie di miei film, senza che io riesca a porvi termine e ad averne almeno un giusto risarcimento?

Gli anni sono trascorsi, ma gli ostacoli, non sono ancora dileguati. Non volevo giungere ad esterne manifestazioni di successo materiale, non ci sono giunto, probabilmente non ci giungerò mai.

Ma vedo vivere i miei bimbi, felici e sorridenti. Accanto ad essi si accumulano le « pizze » che il mio lavoro produce. Fanno viaggi interminabili, ma finiscono sempre col tornare a casa. Gli uni e le altre si dànno la mano e si aiutano a crescere. Sono l'infinito, uguale, amato volto dell'umanità.

Con la mano delle tradizioni che ci hanno generato, riusciamo a svelarlo.

Luciano Emmer

La musica nel documentario d'arte

Il compito che la musica è chiamata a svolgere nei cortometraggi e in generale nei film (1) tratti da opere d'arte figurative, il posto che essa viene ad occupare nell'ambito di una complessiva opera cinematografica di questo genere e i rapporti che si stabiliscono tra essa e gli altri elementi di una tale opera si determinano anzitutto in funzione delle finalità e del carattere della trasposizione che immagini pittoriche o forme scultoree subiscono attraverso la ripresa ed il montaggio cinematografico.

Se la riproduzione sullo schermo di tali immagini e forme corrisponde a scopi meramente conoscitivi e viene realizzata in base a criteri di assoluta fedeltà documentaria, con la conseguente rigorosa esclusione di qualsiasi ricerca di autonomi valori cinematografici (tipo del documentario scientifico), l'intervento della musica non soltanto si presenta come superfluo, ma risulterebbe nocivo ai fini prefissi.

E' in un genere opposto di documentario che il ricorso alla musica si prospetta come necessario: nel genere cioè che ha per prototipi i « film da pitture » realizzati in Italia da Luciano Emmer. Nei suoi cortometraggi che si partono da quadri e affreschi di Giotto, Bosch, Beato Angelico, Botticelli, Piero della Francesca, Carpaccio, le immagini formulate dai pittori subiscono nel loro passaggio sullo schermo una vera e propria « riformulazione » (2) che tende in un certo

(1) I termini di « film », « cortometraggio » o « documentario d'arte » vengono usati talvolta per distinguere le opere cinematografiche che tendono ad elevarsi a dignità d'arte dalla standardizzata produzione commerciale, talaltra per designare le pellicole che mirano comunque al raggiungimento di valori estetici a differenza di quelle che presentano un interesse puramente scientifico o didattico: nel presente scritto invece, codesti termini vengono intesi nell'accezione stretta che si riferisce esclusivamente a realizzazioni cinematografiche le cui trame visive hanno per oggetti pitture, sculture (od anche architetture) oppure frammenti di simili opere d'arte.

(2) Ci preme di precisare, anche se con ciò oltrepassiamo alquanto i limiti del nostro tema, che in questi cortometraggi non soltanto la fedeltà documentaria non viene rispettata, ma che viene postulato addirittura il suo contrario: una completa trasposizione ottenuta mediante un sistematico « escamotage » della natura originaria delle immagini pittoriche. Tra gli accorgimenti di cui Emmer si vale spesso per ottenere questo scopo va notato quello di non mostrare il quadro intero, poiché questo « totale » si presenterebbe come un riassunto spaziale che comprometterebbe l'illusione dello sviluppo nel tempo di una trama

senso a strapparle all'immobile spazio pittorico nel quale, avulse dal fluire del tempo, esse godono di una « realtà pura » (3), ed a dotarle di quelle virtualità esistenziali che caratterizzano lo spettacolo filmistico. La possibilità di conferire alla trama visiva risultante dall'allineamento di immagini fisse, la struttura di un racconto cinematografico ha per condizione essenziale la creazione, all'interno di questa trama, di un movimento articolato in un concreto « ritmo temporale ».

I procedimenti tecnici della realizzazione cinematografica (movimenti della macchina da presa, montaggio, trucchi) possono procurare alle immagini soltanto un dinamismo estrinseco: spetta alla musica di « animarle », di suggerirne i movimenti interni, di creare un campo di forze dinamiche che compensi in una certa misura la stereotipia del semplice moto traslatorio dei rigidi fotogrammi.

Cosí nella sequenza della « Fuga in Egitto » (nel *Dramma di Cristo,* da Giotto) è la musica che « trotta » per l'asinello; nel *Balletto della Primavera* (da Botticelli) sono i suoni che aggiungono ai gesti ed agli atteggiamenti danzanti delle figure allegoriche, la loro « azione » dinamica.

Ma non è a questo punto che si esaurisce l'apporto della musica poiché è ancora al suo potere allusivo che si deve assegnare necessariamente la funzione di sostituire, o perlomeno di trasfigurare i rumori e anche il parlato, nella misura nella quale questo non è chiamato a fornire allo spettatore alcuni dati indispensabili per la comprensione del racconto visivo. Si potrebbe pensare che accoppiando alle immagini una colonna di naturalistici rumori e un testo dialogato, si possa aumentare l'effetto di reale veridicità dell'insieme: all'atto pratico invece un simile modo di procedere si rivelerebbe come un grave errore estetico, poiché non soltanto gli elementi sonori amusicali non si sposano alle immagini stilizzate che appaiono sullo schermo e non le rendono piú « viventi », ma per contrasto ne accentuano il carattere non esistenziale, distruggendo la virtuale « animazione » che il regista cerca di infondere a codeste immagini e dando cosí al film un aspetto artificioso ed ibrido. Soltanto delle « forme sonore » organizzate, cioè musicali, le quali al pari delle forme figurative partecipano della « realtà pura », possono « legare » con queste ultime, creando un insieme

ottenuta attraverso la « dettezione » dei suoi frammenti. E' ovvio che sul piano documentario simili realizzazioni non hanno ragione di essere e si possono considerare, come fanno alcuni critici, come degli eretici travisamenti delle opere d'arte dalle quali si partono: esse si giustificano, infatti, soltanto se considerate su di un piano puramente cinematografico. Presentandosi come « variazioni filmistiche su temi pittorici » esse acquistano una loro validità soltanto nella misura nella quale raggiungono valori formali specificamente cinematografici. Il termine di « documentari » è dunque il meno adatto per queste pellicole, alle quali convengono più propriamente gli appellativi di « cortometraggi » o « film d'arte ».

(3) Usiamo questo termine nel senso chiarito da C. Brandi nel suo *Carmine* ed. Scialoja, 1946.

« vero » a conferma della vecchia regola valida sul palcoscenico, per la quale soltanto delle « finzioni » che si appoggiano a vicenda possono far nascere una « verità scenica ». Infatti in nessuno dei cortometraggi citati piú sopra si riscontrano dei rumori e degli « effetti » realistici; nelle prime versioni del *Dramma di Cristo* (da Giotto) e del *Paradiso Terrestre* (da Bosch), trattandosi di soggetti universalmente noti, il regista aveva rinunziato anche al parlato con la sola eccezione del momento nel quale durante l'ultima Cena, Cristo istituisce il Sacramento della Comunione: ma in questo caso non si tratta della riproduzione realistica di un fatto naturale, ma dell'evocazione di un momento « soprannaturale » e la circostanza che la frase di Cristo si ode improvvisamente dopo che tutta l'azione si era svolta col solo accompagnamento della musica ne accentua il carattere « miracoloso ». Nella seconda versione dello stesso cortometraggio invece, questo effetto è sciupato dall'uso insistente che vi si fa dello *speaker*.

Il tipo di « commento musicale » di cui Emmer aveva corredato con straordinaria spregiudicatezza le prime versioni di questi due cortometraggi, pone nella maniera piú acuta il problema dei rapporti stilistici tra immagini e musica. Difatti si pensi che alle immagini di Hieronymus Bosch egli aveva associato frammenti di composizioni come *Prélude à la nuit* e il *Quartetto in fa* di Ravel e *Pétrouckka* e *La Sagra della Primavera* di Strawinsky e che per accompagnare la *Crocefissione di Cristo* di Giotto egli aveva scelto nientedimeno che una danza tratta dal balletto *Il Buffone* di Prokofieff! Ora bisogna dire subito che non soltanto questi, a prima vista impensabili accostamenti di opere quanto mai eterogenee e lontane nel tempo e nello spirito, non ingenerano nessuna fastidiosa stonatura, ma al contrario si avverano indovinati a tal punto che quando ricevetti l'incarico di comporre delle musiche originali per le versioni definitive di quei cortometraggi, musiche che dovevano sostituire quelle adattate precedentemente da Emmer con una sensibilità pari alla spregiudicatezza, disperavo quasi di poter trovare una soluzione musicale che si adeguasse alla *Crocifissione* nella stessa misura del frammento del *Buffone* la cui lancinante esasperazione sonora conferiva alla tragica e solenne scena una intensità espressiva veramente allucinante.

La spiegazione della riuscita di tali inverosimili amalgami sta da una parte nella indeterminatezza semantica della musica (indeterminatezza che non equivale a *non* significatività, ma ad una plurivalenza in virtú della quale un Giovanni Sebastiano Bach si poteva permettere impunemente di « adattare » un brano della Cantata del *Corpus Domini* ad un Inno in onore di un principe tedesco) e dall'altra nel fatto che gli elementi sonori e visivi che convergono e che si sommano liricamente nella complessiva risultante espressiva, non sono forme e stilemi, ma i loro corollari emotivi.

Comunque se in cortometraggi come questi di Emmer, il cui assunto elude a priori qualsiasi censura critica che non si esercitasse sulla

riuscita finale investendo la validità dal punto di vista cinematografico del racconto ottenuto, la messa in giuoco di disparati elementi figurativi e musicali può trovare delle sufficienti giustificazioni empiriche, in documentari che tendono a conciliare il rigore scientifico con intenzioni divulgative (tipo del documentario didattico) sembrerebbe d'obbligo valersi di forme sonore e visive appartenenti alla stessa epoca e ad uno stesso gusto. Coll'ausilio di alcuni esempi pratici però, si può dimostrare facilmente come ciò non sempre sia fattibile ove si vogliano « armonizzare » musiche ed immagini secondo concordanze piú profonde e non solo secondo etichette storiche. Infatti, quale musica del tempo potrebbe, non già potenziare i significati espressivi di un quadro come l'*Inferno* di Bosch, ma semplicemente sostenere il confronto col demoniaco furore, con la fantastica ipertrofia della immaginazione, con la disperata violenza della terrificante, espressionistica deformazione di tanti suoi satanici volti, in quale musica si potrebbe trovare un equivalente per il simbolismo filosofico e teologico dei quadri del grande pittore fiammingo? E' vero che un'ipertrofia formale si riscontra anche nelle selve polifoniche dei musicisti fiamminghi prerinascimentali: ma essa si compone e si stempera in tessuti sonori solenni, ma del tutto privi di incandescenze e di violenze espressive. Le musiche del Sei e del Settecento non vengono neanche in discussione e le eleganti « danze macabre » care al romanticismo ottocentesco dei vari Liszt e Saint-Saëns, non raggiungono neppure da lontano le « temperature » alle quali si elevano i quadri di un Bosch o di un Breughel.

Anche l'« odor di zolfo » che Schumann sentiva nelle opulente fantasmagorie di Berlioz si è dissipato, né basterebbero i ghigni diabolici dell'ultimo Mahler per « condire » musicalmente le formidabili visioni di quei pittori: ci vogliono proprio le deflagrazioni dei cataclismi sonori della *Sagra* strawinskyana, gli sfarfalleggiamenti e brusii di *Pétrouchka* o meglio ancora le furibonde escandescenze degli espressionisti viennesi (crediamo di non sbagliare affermando che se Emmer avesse avuto sotto mano dei dischi del *Wozzeck* di Berg, se ne sarebbe valso con entusiasmo per « commentare » il « suo » Bosch).

Ma anche nel caso di immagini pittoriche che non si discostano dai normali gradini della scala dell'affettività umana e le cui intenzioni rappresentative trovano degli equivalenti in opere musicali loro contemporanee, gli accostamenti fatti in base a criteri storici non si rivelano necessariamente come i piú efficaci. Ciò si deve al fatto che le pure forme sonore, prive di significati concettuali, non conservano il loro potenziale, la loro « attualità » espressiva allo stesso grado delle forme visive e delle verbali. Il vantaggio della musica che la pone come limite agognato, ma irraggiungibile, delle altre arti e che consiste nella possibilità di « dire senza nominare », di elevarsi con ciò sopra gli argini che limitano il campo della nostra conoscenza e di acquistare cosí delle virtú metafisiche, questo vantaggio comporta lo scotto di una « stagionatura » piú rapida di quella a cui sono soggette

le altre arti e che in certi casi può assumere l'aspetto di una vera e propria caducità (1) che rende illusoria la velleità di raggiungere dei valori immutabili, eterni.

Il fatto è che le cariche significative (delle quali le forme figurative e verbali non si possono mai del tutto spogliare, ragione per cui sono inattuabili una pittura assolutamente non figurativa ed una poesia basata esclusivamente su entità sonore integralmente asemantiche), se da una parte limitano l'orizzonte della pittura e della stessa poesia, d'altra parte offrono sempre delle chiavi, che assicurano la recuperabilità (magari per mezzo di un atto intellettuale) del « senso » di quelle forme, anche se esse avessero perso la loro attualità rispetto alle esigenze del gusto di una società e di un'epoca. Non cosí per la musica il cui *ethos* si rivela unicamente per mezzo di rapporti dinamici tra suoni puri, cioè tra sensazioni le quali come tali sono soggette alla legge fisiologica per cui la *ripetizione dello stimolo esterno* (nel nostro caso la forma, il rapporto sonoro) *attutisce il grado d'intensità delle sensazioni*.

Ed è per questa ragione che gli intervalli si « consumano » col tempo diventando sempre piú *consonanti*, sempre piú morbidi: tutta la storia della musica è caratterizzata dalla graduale introduzione di rapporti sonori piú complessi, resa necessaria dal progressivo « svuotamento » degli intervalli precedentemente ammessi e usati (2).

Questo « afflosciamento » degli intervalli, col tempo ammorbidisce le strutture sonore (pensare che Mozart veniva definito a suo tempo un « *cacciatore di dissonanze* » e che Schumann parlava di una musica di Chopin che « *comincia con dissonanze e, attraverso dissonanze, finisce in dissonanze* ») e ad una certa distanza le può travisare completamente rendendole incomprensibili come si è verificato appunto nel caso della musica greca di cui possediamo una esauriente conoscenza teorica che tuttavia non ci permette di « sentire » l'*ethos* dei brani musicali che sono stati ritrovati.

Perché appunto, per « capire » una musica non basta un atto intellettivo, non basta *sapere* come essa « suonava » per chi l'aveva con-

(1) Il problema dell'« effacement » delle forme musicali, se si trova adombrato in qualche lavoro isolato (come per esempio nel libro di Cuvelier: *Relativité de la chose musicale*, Paris, Presses Universitaires, 1947), è evitato e aggirato con ogni cura dalla musicologia ufficiale e in genere non viene neanche posto: le sue conseguenze minaccerebbero di sconvolgere tutto l'edificio della tradizionale morfologia musicale.

(2) Per i greci le nostre iperconsonanti *quinte vuote* erano troppo tese, troppo dissonanti, *troppo* piene e perciò *proibite*. Quando la loro tensione diminuí, esse furono usate per la loro *giusta* pienezza (VIII secolo d. C.) e furono proibite di nuovo quando nel XIII secolo diventarono *troppo poco* piene. In quell'epoca furono introdotte le *terze* quali consonanze imperfette, cioè « dissonanze sopportabili »: e le stesse *terze*, diventate col tempo troppo « quiete », vengono evitate oggi insieme alle *quinte* (che con loro formano gli *accordi perfetti*) dai nostri inquieti contemporanei i quali da qualche decennio hanno emancipato le dissonanze prima severamente vincolate.

cepita, ma bisognerebbe che la nostra percezione potesse ridare ai rapporti sonori sui quali questa musica si fonda il senso che essi avevano una volta: bisognerebbe per esempio che potessimo sentire le *terze* non come *consonanze* ma come quelle *dissonanze* che esse erano state per duemila anni, ciò che evidentemente è irrealizzabile perché non è possibile ricostituire la verginità del nostro orecchio. La musica invecchia presto: a pensarci bene soltanto la musica di due secoli conserva intatta la sua attualità per gli ascoltatori d'oggi: quella della preclassica epoca rinascimentale ha oggi un sapore di arcaicità che le toglie in un certo senso la « contemporaneità » con le opere d'arte figurative della stessa epoca.

Ecco dunque come si spiega il paradosso per il quale mentre può non essere assurdo accoppiare in una sintesi cinematografica un quadro tre o quattrocentesco con una novecentesca musica politonale (o magari dodecafonica), nello stesso tempo può rivelarsi come del tutto insufficiente un « insieme » formato da un tale quadro e da un brano musicale appartenente alla sua stessa epoca.

E per la stessa ragione, per un compositore di oggi che non sia disposto a scendere a troppi compromessi col proprio stile, sarà sempre piú facile scrivere delle musiche per un cortometraggio che riproduce quadri di Giotto, Breughel o, che so io, i bassorilievi della Colonná Traiana, che di comporre i « commenti » per tanti film spettacolari di soggetto moderno ma di spirito quanto mai lontano dalla sensibilità di un autentico artista dei nostri tempi.

Roman Vlad

Il film sull'arte in Francia

Il favore di cui il film sull'arte è attualmente oggetto in Francia potrebbe far credere alla nascita di un nuovo filone del cinema documentario che si proponga di diffondere la conoscenza delle arti plastiche. Sarà opportuno, all'inizio di quest'articolo, dissipare l'equivoco che un'imprecisa nomenclatura ha fatto radicare nello spirito del pubblico e che ha già causato parecchi malintesi. Le opere che si sogliono raggruppare nella categoria dei « film sull'arte » non presentano fra loro alcuna analogia vera e propria. Alcuni di tali film sono in effetti dei documentari: film didattici o meramente descrittivi dedicati al l'opera di un artista o di una scuola, « reportage » che ci mettono in presenza di un pittore, di uno scultore, di un artigiano contemporanei. Ma questi documentari, il cui interesse per l'insegnamento o la volgarizzazione delle arti plastiche, è indiscutibile, non producono alcun fatto nuovo nell'evoluzione del cinema. Il film sull'arte, invece, quanto più si allontana dall'obiettività, quanto meno si preoccupa di valorizzare un'opera d'arte, per sottometterne la sostanza a fini specificamente cinematografici, può offrire possibilità straordinarie.

Questo fatto si impone con evidenza dal momento in cui si assegna al cinematografo una finalità diversa da quella della lanterna magica. Il compito del cineasta non è di comportarsi come un semplice fotografo; non gli chiediamo di sostituirsi all'editore di libri d'arte per offrirci una serie di belle riproduzioni. Il film sull'arte si giustifica solo se il realizzatore fa agire il procedimento analitico della macchina da presa, i giochi di luce e la dialettica del montaggio per compiere una creazione personale.

Ora è facile scorgere che esiste una profonda incompatibilità fra le esigenze dell'arte cinematografica e la natura ontologica dell'opera plastica. Quest'ultima è un'organizzazione totale, al di fuori del tempo, composta di elementi indissolubili; il solo fatto di ridurre in frammenti un quadro o di limitarne la visione a una certa durata costituisce una specie di tradimento. E il cineasta è spinto proprio dalle leggi del suo linguaggio, a smontare l'opera plastica costruita nello spazio per raggrupparne gli elementi nella durata. Tanto che egli agisca su una sola opera o su un insieme di opere, questa metamorfosi provoca, negli elementi plastici così inquadrati, profonde alterazioni; ogni immagine diviene una delle componenti del discorso filmico: sia

che si tratti di una dimostrazione estetica, di una finzione, o di una interpretazione poetica, ciascuna immagine adempie a una *funzione* nello sviluppo logico del film. Arricchita della *durata,* essa diviene parte integrante di una struttura dinamica e si carica di un valore *drammatico,* del tutto estraneo al suo valore plastico propriamente detto; mentre dei rapporti di contiguità e di causa ed effetto si stabiliscono fra le immagini suscitando una specie di aspettativa in cui ogni espressione, ogni gesto, ogni oggetto sembra essere pronto a entrare in azione. Poiché come la natura ha orrore del vuoto, così il cinema ha orrore dell'immobilità.

Ogni rappresentazione statica tende ad animarsi sullo schermo per il fatto stesso che essa è fuggevole, situata nel tempo, preceduta e seguita da altre rappresentazioni, che fanno anch'esse presagire un movimento. Eccoci in un museo: l'Ercole di bronzo tende il suo arco senza freccia, il gladiatore sta spirando da duemila anni, la danzatrice è definitivamente paralizzata. Proiettiamo sullo schermo tre brevi immagini di queste statue: Ercole fa scoccare il dardo, il gladiatore s'abbatte, ferito a morte e la musica solleva la gamba della danzatrice di pietra. Il valore plastico dell'opera d'arte si cancella così dinanzi al suo significato aneddotico. E questo è tanto vero che persino la pittura astratta si anima sotto la macchina da presa, generando una specie di azione gratuita che non è già piú una pura astrazione. Va da sé che il valore drammatico dell'opera d'arte tende a prevalere se il suo carattere figurativo è piú accentuato. E che, di conseguenza, le opere d'arte piú mediocri possono fornire al cineasta materiale altrettanto valido (cinematograficamente parlando) degli autentici capolavori. Il regista Jean Grémillon ha fatto da poco quest'esperienza con un piccolo film intitolato *Les charmes de l'existence* realizzato con la collaborazione di Pierre Kast. Ispirandosi a un divertente album apparso nelle edizioni « Le Point », Grémillon e Kast si proponevano di offrirci una mitologia della vita borghese come ci viene rivelata dalla pittura ufficiale del periodo 1866-1914; si trattava evidentemente di un saggio satirico e la scelta che gli autori hanno compiuto fra le « scene di genere » dei più illustri rappresentanti del pompierismo, indica bene, come il commento che le accompagna, il loro partito preso deliberatamente ironico. Il risultato, però, non corrisponde ai loro propositi.

Messo in movimento dal cinema, il mondo di Bouguerau, di Bonnat, di Carolus Durand e di J. P. Laurens si carica di un senso tragico che incute rispetto: una vita surreale, magica, si sprigiona da queste composizioni magniloquenti, da questi quadri di famiglia la cui commovente ingenuità ci fa sorridere quando li vediamo appesi alle pareti di un museo di provincia. Il nudo accademico, anziché apparire ridicolo o volgare, ci si rivela in tutta la sua bellezza e per il nostro maggior diletto, poiché se il nostro senso estetico rifiuta l'erotismo in pittura, lo ammette invece come una delle forze più efficaci dell'arte cinematografica. Sicché questi *Charmes de l'existence* si caricano di una poesia imprevista che conferisce loro un altro significato: dalla

nascita alla prima comunione, dallo svegliarsi dei sensi al matrimonio e all'adulterio mondano, dalla vita sociale alla vita militare, questa evocazione dei riti della vita borghese ci diverte meno per i suoi postulati critici di quanto non ci commuova per la ricostruzione dell'ideale di un'epoca.

Dinanzi a questa dimostrazione della metamorfosi che il cinema può far subire all'opera d'arte, è legittimo chiedersi fino a che punto il film può illustrare l'opera plastica, e se dinanzi ai film sull'arte che ci sembrano piú validi, non siamo invece vittime di un'illusione. E' la pittura di *Van Gogh* che ci commuove nel film di Alain Resnais o il senso drammatico che essa acquista dalla sua « messinscena » e dal suo integrarsi in uno sviluppo narrativo? E se si dovesse dare a Cesare quel ch'è di Cesare, quale sarebbe la parte del pittore e quella degli autori (Alain Resnais, Gaston Diehl, Robert Hessens)? Sarebbe difficile negare che in tale occasione certi valori, propriamente pittorici, entrano in gioco nella creazione cinematografica. Senza utilizzare altro materiale che i suoi disegni e le sue tele, gli autori del film sono riusciti a rievocare la breve carriera e il dramma personale del pittore illuminato. Ora l'opera di Van Gogh, come quella della maggior parte dei pittori moderni è molto povera di elementi aneddotici; è dunque dalla plastica stessa di Van Gogh che i cineasti hanno ricavato i mezzi di espressione che loro mancavano. Quando Van Gogh scopre la Provenza e l'ebbrezza del colore, la sua visione si rischiara, l'intera natura si piega sotto il suo tocco: questa veemenza pittorica basta a farci comprendere lo stato d'animo dell'artista, l'esaltazione gioiosa che lo invade. Ma si tratta del caso particolare di un pittore la cui plastica, essenzialmente lirica, animata da un ritmo abbagliante, costituisce da sola una specie di dramma. E' chiaro che il risultato sarebbe stato molto meno convincente se i cineasti avessero intrapreso un film analogo su Cézanne o su Claude Monet.

Bisogna quindi riconoscere che vi sono delle opere d'arte o delle opere letterarie dalle quali il cinema prende in prestito una sostanza romanzesca: le qualità che le rendono adatte all'interpretazione cinematografica, sono molto spesso indipendenti dal loro valore artistico. E' dal modo in cui l'opera d'arte reagisce dinanzi all'obiettivo, dal significato affettivo conferitole dal suo tramutarsi in elementi filmici che dipende il risultato positivo del cineasta e la concezione stessa della sua opera. E' così che, partendo dall'opera di Picasso, Alain Resnais e Robert Hessens sono stati spinti a evocare un mondo di distruzione e di strage. Il tema di *Guernica* si è imposto al loro spirito allo stesso modo che un soggetto s'impone al soggettista incaricato di scrivere una parte per una diva; la famosa tela di Picasso sulla quale essi hanno basato la loro opera permetteva loro di mettere in moto le figure mostruose o torturate che popolano il mondo del pittore. Alcuni elementi reali: una fotografia della città distrutta, dei ritagli di giornali, un muro coperto di iscrizioni — il muro dei fucilati sul quale rimbalzano i colpi della

mitragliatrice — ed ecco lo spettatore sbalestrato nel cuore di una tragedia in cui i mostri di Picasso si identificano alle potenze demoniache che scatenano il massacro, mentre i melanconici saltimbanchi, colpiti dai proiettili, figurano fra le vittime. Opera di un'aspra e terribile crudeltà, il cui commento poetico di Paul Eluard e la musica di Guy Bernard accentuano la violenza e il tono di protesta: siamo lontani, dinanzi a questa audace trasposizione, dalla pittura propriamente detta.

Bisogna dunque aver il coraggio di ammetterlo: da quando Luciano Emmer ne ha rinovato la formula, il film sull'arte si avvia, in Francia, verso un destino che è al di fuori del suo oggetto. La scoperta magistralmente sfruttata da Emmer, scoperta che consiste nel potere quasi magico che ha la macchina da presa di « far recitare » le figure di un quadro, di strapparle alla loro esistenza plastica per farle partecipare a un dramma vero e proprio, è stata per il cinema una conquista di grande portata; essa ha messo a disposizione delle sue possibilità fantastiche il regno delle forme e dei segni quintessenziati dalla transustanziazione dell'arte. Ma ha allontanato il film sull'arte dalla sua primitiva missione culturale.

* * *

Il cinema tuttavia, quando è usato dal critico o dallo storico a fini puramente didattici, rimane sempre uno strumento prezioso di cultura artistica. M. René Huygues, conservatore delle pitture al Museo del Louvre, ne aveva dato la dimostrazione, fin dal 1938, con un cortometraggio a colori su *Rubens et son temps*. I procedimenti che permettono di impadronirsi dello sguardo dello spettatore per guidarlo attraverso il contenuto plastico del quadro, di rivelargli l'equilibrio della composizione, i segreti della fattura, di farlo comunicare più intimamente col pensiero dell'artista, si trovavano già messi in pratica in questo piccolo film. Alla mobilità dell'occhio meccanico che analizzava l'opera d'arte nello spazio, agli schemi animati che ne sottolineavano il ritmo e la struttura, si univa un'organizzazione sintetica del montaggio che ne faceva sprigionare, attraverso il tempo, i caratteri generali.

Innovando un metodo (ripreso e perfezionato in seguito da Paul Haesaerts e Henri Storck nel loro film *Rubens*), René Huygues ne fissava ad un tempo i limiti al di là dei quali esso cessa di essere obiettivo. Egli si limitava a dirigere la percezione dello spettatore, per essere fra l'opera d'arte e colui che la contempla, un intermediario intelligente e oscuro.

* * *

Rubens et son temps è stato l'unico film sulla pittura prodotto in Francia prima della guerra. Le origini del film sull'arte si confondono col film turistico e il film di viaggi e non è affatto strano che prima di accostarsi alla pittura e alla scultura il cui regno pareva loro tecni-

camente e intellettualmente inaccessibile, i cineasti francesi si siano rivolti all'architettura e all'artigianato. Innumerevoli sono i documentari che nei dieci anni che precedono la guerra, valorizzano le ricchezze archeologiche della Francia, i suoi castelli, i suoi giardini, le sue cattedrali. *Au jardin de France, Lenôtre, Versailles, 'Provence' terre d'amour, Rouen: naissance d'une cité, Cathédrales de France,* un bellissimo film su Angkor, *La Cité engloutie* rientrano in questo ciclo da cui si distacca un capolavoro, *Le Mont Saint-Michel* di Maurice Cloche (1934). Allo stesso modo Jean Benoit-Lévy ha dedicato dei film al ceramista *Delaherche* e al vetraio Marinot, mentre i Musei Nazionali fanno eseguire una serie di film sul Museo del Louvre (*La sculpture égyptienne au Musée du Louvre*).

Solo durante l'occupazione appare il primo film dedicato a un artista francese: il *Rodin* di René Lucot, realizzato nel 1941, non ha altra pretesa che di far conoscere al grande pubblico l'opera e il volto dello scultore; l'autore passa in rassegna statue e monumenti senza cercare di sottometterli all'analisi del cinema e il principale interesse del suo film risiede nei vecchi documenti d'attualità che ci presentano lo stesso Rodin nel suo giardino di Meudon. René Lucot, che doveva, qualche tempo dopo, girare negli studi di Despiau, di Belmondo e di Wlerick un « reportage » intitolato *Nos tailleurs de pierre,* ha recentemente realizzato un film su *Bourdelle* che ci introduce nello studio di questo scultore oggi trasformato in Museo: fedele alla sua formula Lucot evoca ad un tempo la carriera di Bourdelle e la sua opera, e si sforza notevolmente di mostrare come l'allievo di Rodin si sia svincolato dall'influenza del suo maestro. Questo film nel quale sono compresi dei documenti biografici, è una buona opera di volgarizzazione, e la fotografia della scultura, valorizzata dal prestigio della luce, segna un progresso evidente rispetto ai primi film di Lucot.

Ma è a Jean Lods che si deve il miglior film sull'arte realizzato durante l'occupazione: *Maillol.* Portato a termine nel 1944, poco prima dell'improvvisa scomparsa dello scultore, questo film è, nella sua semplicità, la testimonianza più emozionante che il cinema ci abbia lasciato su un grande artista contemporaneo. Nella sua casa di campagna di Banyuls, in mezzo agli olivi fra i quali egli amava dipingere, la macchina da presa di Jean Lods ha colto l'immagine del vegliardo; lo vediamo occupato a disegnare o a riempire la pipa; lo seguiamo nelle passeggiate, attraverso i paesaggi di cui si è nutrita la sua ispirazione; lo ritroviamo nel suo studio, mentre accarezza con le mani nodose il marmo che il suo scalpello sta per intaccare, per ricavarne una di quelle belle ragazze dalle linee possenti come se ne incontrano nella regione dei Pirenei. Commentato da Claude Roy e accompagnato da un'eccellente partitura musicale, *Maillol* è senz'altro un classico dei documentari sull'arte.

A partire dal 1945, M. Campaux cominciava a realizzare, secondo la stessa formula, un film su *Matisse;* il quale ci presenta il pittore nella

sua proprietà di Vence; il risultato fu meno felice. Sarebbe ingiusto rifiutare a questo film il valore che si attribuisce a ogni documento umano, ma vi si sente troppo l'intervento del regista: quando il pittore coglie una margherita e si mette a disegnarla, tale gesto che dovrebbe commuoverci provoca invece in noi un indefinibile imbarazzo. Si sente che il pittore ha volentieri acconsentito a dare spettacolo di sè; quanto poi alle immagini che pretendono di iniziarci al suo metodo di lavoro mostrandoci i suoi gesti al rallentatore, non sono affatto convincenti.

Si può d'altra parte rimpiangere che il cinema non ci abbia dato altre testimonianze sui grandi artisti viventi. Un progetto di film su *Braque* che doveva realizzare André Michel da uno scenario di S. Fumet ha dovuto essere recentemente abbandonato. La sola opera di questo genere, prodotta dopo *Matisse* è un film su Utrillo che ha suscitato violente proteste e sul quale dobbiamo dire qualche parola.

La vie tragique de Maurice Utrillo, opera con cui ha debuttato il regista Gaspard-Huit, traccia dalla nascita fino ad oggi, la vita del pittore di Montmartre. Spunto originale che ha ad un tempo il carattere del film sull'arte (vi si vedono passare quasi un centinaio di tele), del film-« reportage » (per l'ultima sequenza che ci mostra lo stesso Utrillo), e del film ricostruito (il pittore era interpretato, nella massima parte del film, dall'attore Jean Vinci). Idea non meno audace: *La vie tragique de Maurice Utrillo* è, a quanto so io, il primo film biografico che osi esporre in piena luce, con una precisione implacabile, il dramma personale di un uomo ancora vivo. E il dramma di Maurice Utrillo, è il dramma dell'alcoolismo che l'ha condotto ai limiti della pazzia e che ha fatto di questo pittore dalla sensibilità squisita un essere abietto, sballottato da un asilo all'altro, la cui esistenza si conchiude in una rovina straziante. Questa storia era stata raccontata da Roland Dorgelès in un libro di ricordi, *Le bouquet de bohème;* il film è l'illustrazione fedele del suo racconto. E non si capisce perché, a priori, il cinema dovrebbe rifiutarsi di mostrare ciò che uno scrittore può scrivere senza incorrere nello scandalo. Tuttavia, davanti allo spettacolo, non si può fare a meno di provare un senso di disgusto. Perché mai mostrarci il fanciullo alcoolizzato che alcuni operai riportano a casa ubriaco fradicio, il bevitore di assenzio che viene ritrovato al mattino, disteso sul marciapiede, sporco di fango e di sangue, e infine il malato rinchiuso nella camicia di forza?... A che servono le ultime immagini che ci mostrano il pittore mentre compie dinanzi alla macchina da presa dei gesti automatici, mentra porta alla bocca degli oggetti sacri, e si inginocchia davanti alla statua di Giovanna d'Arco, e ridotto in tali condizioni che, nel lusso che lo circonda, sembra addirittura aver perduto il ricordo dell'uomo che è stato? In che modo la visione di questa decadenza ci può illuminare sulla natura del genio di Utrillo? Questa non è insomma una testimonianza, ma piuttosto lo sfruttamento assai discutibile di un atroce destino. *La vie tragique de Maurice Utrillo* è un film che si dovrebbe

conservare negli scaffali di una cineteca per tirarlo fuori solo fra una cinquantina d'anni.

* * *

Abbiamo accennato all'influenza decisiva che i primi film di Emmer (proiettati nell'immediato dopoguerra) hanno esercitato sui giovani cineasti francesi. Fin dal 1947, nasce un movimento in seno alla società « Les Amis de l'art » di cui è animatore il critico Gaston Diehl. Con un gruppo di giovani cineasti intorno a sé, intraprende a realizzare una serie di film in formato ridotto destinati a delle sedute private di cultura artistica. Ed è cosí che egli realizza, con la collaborazione di Alain Resnais e Robert Hessens un film sullo scultore *Malfray* nel quale tenta di rendere esplicito, attraverso la sua opera e le rispondenze sensibili che essa evoca, il messaggio dell'artista. Vi si vedono delle statue che dormono in fondo ai fiumi e il caos di un cielo carico di tempesta messo in relazione con la tragedia che si esprime nella pietra e nel bronzo. Sfortunatamente la povertà tecnica di questo picolo film contrasta con la qualità della sua ispirazione. Poco tempo dopo, la stessa troupe inizia il film su *Van Gogh* che avrebbe poi vinto il premio del documentario alla Biennale di Venezia nel 1949.

Questa volta si tratta di un film in 35 mm., realizzato con mezzi piú seri. E' stato trovato infatti un produttore amante delle idee nuove, desideroso di scoprire nuovi talenti, e che avrà un ruolo preponderante nella nascita del film sull'arte: si tratta di M. Pierre Braunberger il quale successivamente ha prodotto *Guernica,* e due altri film dedicati l'uno a *Gauguin,* l'altro a *Toulouse-Lautrec.* Mentre scriviamo, *Gauguin* è appena terminato; realizzato da Alain Resnais da uno scenario di Gaston Diehl, questo film concepito secondo la formula del *Van Gogh* evocherà, attraverso le tele e i disegni, l'avventura dell'antico agente di cambio che, invasato dal demone della pittura, andrà a finire i suoi giorni a Tahiti. Al commento ricavato dalla corrispondenza di Gauguin, va aggiunta, per la parte sonora, una spirituale partitura di Darius Milhaud. Il *Toulouse-Lautrec* è quasi finito; concepito e realizzato da Robert Hessens, evocherà, attraverso l'opera del pittore della vita parigina, una giornata a Parigi nel 1890.

Numerosi film di ispirazione analoga sono in corso di realizzazione o già terminati. In *Fêtes Galantes,* è l'universo sentimentale di Watteau che un giovane regista, Jean Aurel, ha intenzione di esplorare. Questo nuovo autore si era fatto notare l'anno scorso con due film in formato ridotto realizzati sulla base delle opere di Kandinsky e di Miro, pittori astratti nel cui mondo interiore egli ha tentato di penetrare. Oggi ci invita a imbarcarci per Citera, e a scoprire con l'universo di Watteau, la lucida sensualità del XVIII secolo. Esperienza analoga a quella di M.lle Frédérique Duran allorché, con la collaborazione dell'abate Morel, incomincia a portare sullo schermo le cinquattotto incisioni del *Miserere*

di Georges Rouault e a tuffarsi nell'incubo di un'anima angosciata che tende disperatamente verso Dio.

Infine, è ancora come esploratore di un universo pittorico che il cineasta e critico italiano Lo Duca affronta *Le Douanier Rousseau* in un piccolo film realizzato in occasione della retrospettiva di Rousseau alla Biennale di Venezia. Conducendoci attraverso l'opera del « Douanier », Lo Duca ci racconta la sua vita; ma, stavolta non è piú l'esistenza reale del pittore che si esprime attraverso la sua visione del mondo: ma è la vita di Rousseau quale avrebbe dovuto essere, e come egli l'ha vissuta nella sua immaginazione. Il grande bastimento sul quale egli non si è mai imbarcato, il Messico dove non è mai andato, la foresta tropicale, gli animali selvaggi, i fiori strani, la guerra nella quale egli non è morto da eroe.

Accanto a questi film in cui l'ispirazione creatrice dei cineasti si esercita con la massima libertà, segnaliamo un saggio del critico belga Paul Haesaerts, uno degli autori del *Rubens* che lavora attualmente in Francia dove si è stabilito: *De Renoir à Picasso* è una tesi di morfologia pittorica; l'autore si sforza di rendere evidenti coi mezzi del cinema, tre correnti della pittura moderna: alla tradizione « sensuale » di Renoir, si riallacciano Monet e Bonnard, Matisse e Dufy; alla linea « cerebrale » di Seurat, Fernad Léger, Lhote e Braque; alla corrente « passionale » di Picasso, Rouault, Couteau, Vénard. D'altra parte l'autore ci avverte che la sua teoria non va presa alla lettera: fra queste diverse correnti esiste una interpenetrazione, ci sono degli scambi....

* * *

Mentre si moltiplicano i film sulla pittura, quelli sulla scultura sembrano provvisoriamente abbandonati. Il fenomeno è tanto piú curioso per il fatto che i registi francesi hanno spesso manifestato una predilezione per la plastica dei volumi. Un argomento di carattere economico basterebbe tuttavia a spiegarlo: girare un film su riproduzioni di quadri è relativamente poco dispendioso; al contrario, un film sulla scultura esige lo spostamento di una troupe e l'intervento di un importante materiale d'illuminazione. Ma questa ragione non è la sola. E' facile scorgere che le possibilità d'interpretazione offerte dalla scultura al regista, sono assai limitate. Il suo compito dovrà limitarsi, per la maggior parte del tempo, a rendere sensibile la totalità delle forme organizzate nello spazio reale, sia girando intorno ad esse, sia sottoponendo la scultura alle infinite interpretazioni della luce. E' quanto hanno fatto Maurice Cloche e l'operatore Claude Renoir nel film *Images Gothiques,* girato sulle sculture del Museo del Louvre.

Ma è piú difficile imprimere alla scultura un'azione drammatica come ha tentato André Bureau ne *L'Evangile de la Pierre*. Rinnovando l'esperienza iniziata da Emmer sugli affreschi di Giotto, André Bureau ha voluto raccontare la vita del Cristo come l'hanno rappre-

sentata gli scultori delle chiese e delle cattedrali. I bassorilievi e le statue che entrano nella composizione di quest'opera, sono stati ripresi sul posto o sulle riproduzioni di monumenti francesi esistenti in museo. Tecnicamente il film (commentato da Daniel Rops, fotografato da Sechan e accompagnato dalla musica di Jacques Chailley) è di un'indubbia consistenza. Ma per evocare i diversi episodi della vita del Cristo, André Bureau ha dovuto ricorrere spesso ad elementi discordi e a stili assai lontani: ne risulta una frattura dell'omogeneità plastica quanto mai molesta.

Nel mondo dei morti ci trasporta *Les Gisants* di Jean-François-Noël. Era bella l'idea di riunire in una specie di galleria dei morti, questi « giacenti » dalle mani giunte che dormono sotto le navate gotiche, questi re e queste regine che, da Filippo l'Ardito a Francesco I, hanno incarnato un momento della Francia, questi connestabili, questi prelati distesi per l'eternità nei loro mantelli o nelle loro corazze di marmo. Ma dinanzi a questi « giacenti », di cui l'obiettivo di Maurice Barry ha sorpreso il patetico sonno, avremmo preferito che l'autore riducesse il suo commento al semplice ricordo dei fatti storici. Jean-François Noël ha invece sovrapposto a queste immagini una specie di invocazione, una sorta di poema filosofico la cui impetuosa eloquenza soffoca tutta l'opera.

* * *

Per essere completo un articolo intorno al film sull'arte dovrebbe dare largo spazio ai film di « documenti », cioè ai documentari di soggetti diversissimi, ma la cui tecnica fondata sull'utilizzazione di documenti fissi (riproduzioni di pitture, stampe, fotografie) deriva direttamente dal metodo di Emmer. Come l'eccellente *1848*, realizzato da M.me Mercanton e M. de La Mure, sulla base delle litografie di Daumier e di Gavarni: sorprendente evocazione di una pagina di storia, punteggiata ammirevolmente dalla musica di Guy Bernard. E come pure il cortometraggio di William Novik, *Images Médiévales*, realizzato in Technicolor sui manoscritti della Biblioteca Nazionale. Si sa che il Technicolor esige l'impiego di una macchina speciale che i nostri stabilimenti non posseggono. Ma il sistema di ripresa « immagine per immagine », generalmente utilizzato per i film di documenti fissi, ha permesso di registrare con un apparecchio ordinario, una selezione cromatica che è stata elaborata negli stabilimenti Technicolor di Londra. Quando si pensa alla delicatezza di questo lavoro, si resta meravigliati per la trasparenza e la ricchezza dei toni ottenuti: ingrandite secondo le dimensioni dello schermo, queste miniature di cui certi quadretti, occupano, nell'originale, la superficie d'un francobollo, conservano toni di squisita freschezza che ricordano i vetri colorati delle lanterne magiche. Sfortunatamente il contenuto documentario del film non ha un equivalente interesse. Novik si proponeva di comporre, partendo dalle miniature dei manoscritti del XIV e del XV secolo, un quadro della

società francese nel Medio Evo. La serie di immagini che ci offre, manca invece di articolazione, e non corrisponde al suo proposito. Ciò non toglie che *Images Médiévales* sia uno spettacolo incantevole.

Non sapremmo enumerare tutti i film di documenti che si girano attualmente in Francia. Per chiudere la presente trattazione, e a semplice titolo informativo, segnaliamo un *Balzac,* concepito e realizzato dall'autore di quest'articolo: breve evocazione della vita del romanziere e dei principali aspetti della sua opera sulla base dei documenti iconografici relativi a Balzac, al suo ambiente, alla sua epoca.

Jean Vidal

(*Traduzione di Fausto Montesanti*)

(*V. Tavole fuori testo* XVII-XXIV)

Il film sull'arte in Italia

L'Italia, il Belgio, la Francia, quei paesi cioè dove tanto splendore ha raggiunto la tradizione delle arti figurative, e dove oggi si è piú sviluppata la produzione dei documentari sull'arte, avevano già, di per sé, come del resto ogni altro paese, la possibilità del film sull'arte. Non mancava che la *machine à refaire la vie* per concretarlo. Intanto, in attesa della celluloide, erano i bassorilievi sviluppati circolarmente, come una bobina di pietra, della Colonna Traiana, a suggerire l'idea del film, e anche quelle pitture di Watteau (*Imbarco per Citera*) o di El Greco, ricordate da Eisenstein in *The Film Sense*, dove il gruppo arcadico dei partenti o il passaggio dalla pianta di Toledo alla città suggerivano ancora una dinamica figurativa che, per altro lato, era immessa anche da Rubens nelle sue tele, in quel senso rotatorio cosí ben posto in luce nel film di Storck ed Haesaerts.

Dunque il film sull'arte non è stato inventato da uomini dell'uno o dell'altro paese: esso potrà rinvenire altri antenati nei cinecronisti in visita alle esposizioni o in quei professori di liceo che amavano, e son soliti farlo tuttora, proiettare con lastre fisse le proiezioni dei capolavori dell'arte; potrà anche fermarsi, con piú ragione, su film svedesi (1) basati su sculture di Johan Tobias Sergel e di Bernt Nolke (datati 1918 e 1920) e sulle « monografie su città » la cui architettura, le cui vestigia, appartengono di per sé al linguaggio dell'arte, come *Assisi* di Alessandro Blasetti e *Paestum* di Ferdinando Maria Poggioli (1932); e su quei *reportages* esotici che, per documentare il folclore e le attività artigianali di popoli lontani (come in *Ile de Pâques* di Henri Storck, 1935) diventavano essi stessi film sull'artigianato e sull'arte.

Rintracciati i fili della genealogia del film sull'arte è lecito, peraltro, venendo a parlare piú particolarmente del film italiano, riconoscere in Luciano Emmer ed Enrico Gras gli speciali e piú autorevoli assertori di una cinedrammaturgia, o cinenarrativa del film sull'arte.

Gli affreschi e le pitture di Giotto o del Carpaccio, del Beato Angelico o di Bosch, da essi trattate cinematograficamente, contenevano una dinamica di fatti e di azioni, oltre che di colori e di movimenti figurativi, che aveva in sé drammi e parabole, leggende e balletti, da scoprire e

(1) Confronta la filmografia inclusa nel presente fascicolo.

ripòrgere. La particolare invenzione dei due cineasti italiani è stata, dunque, questa: trarre dal quadro e dal fresco una materia viva di racconto, impossibile forse a concretarsi per altre vie. E questa, dunque, è la vittoria conseguita dal cinema, nel dominio delle arti figurative, attraverso il montaggio; non arbitrariamente, peraltro, poiché quei legami e confronti, tagli e sorprese, creati dalla ripresa cinematografica e dall'unione di singoli pezzi girati, era stata, infine, per ripetere la lezione di *The Film Sense,* voluta dagli stessi pittori. Eisenstein non lo spiega meglio che con l'esempio visivo del quadro del senese Sassetta, riportato nel citato libro: *L'incontro di Sant'Antonio e di San Paolo Eremita,* dove il cammino di Antonio e l'incontro è tracciato in tre momenti successivi della leggenda; visto lontanissimo, piú vicino, in primo piano.

Iniziato come racconto attraverso immagini di pitture, il film sull'arte di Emmer e Gras, continuato poi dal solo Emmer, è arrivato al balletto: dalla *Via di Damasco,* dal *Dramma di Cristo,* dove il montaggio era cosí ben precisato, cosí misurato, non si poteva, attraverso un'unione piú perfetta con la musica di Roman Vlad (dimostrata anche con successive edizioni di film già girati e poi ritirati: *Dramma di Cristo* e *Paradiso perduto*) pervenire che al balletto: e la leggenda dei *Fratelli miracolosi* ne è forse l'esempio piú brillante, con i suoi girotondi e musiche di angeli.

Se si vuole, però, cercare nel film sull'arte italiano il critofilm (il termine mi sembra che sia stato coniato da C. L. Ragghianti) non si dovrà guardare ai film di Emmer, ma a molti altri sovente affidati per la direzione tecnica a giovani documentaristi, e realizzati col concorso, la consulenza artistica, il commento (che talvolta diventa lezione) di illustri scrittori e studiosi e critici d'arte. I nomi di Valerio Mariani, di Rodolfo Pallucchini, di Emilio Lavagnino, di Alberto Savinio, di C. L. Ragghianti, di A. Bertini Calosso, di Emilio Cecchi, di Matteo Marangoni, si incontrano abitualmente in questo genere di produzioni, che prendono le mosse da *Architettura barocca a Roma,* realizzato nel 1941 da Mario Costa su scenario di Mariani, e arrivano, attraverso lezioni critiche come quella di Roberto Longhi (per *Carpaccio* di Umberto Barbaro) ai veri e propri critofilm dello Studio di Storia dell'Arte di Firenze, diretto da Carlo Ludovico Ragghianti: *Botticelli, Deposizione di Raffaello Sanzio, Lorenzo il Magnifico,* dove le esperienze cosí portate avanti dai cineasti belgi trovano nuove sensibili applicazioni, in un esame piú soffermato e attento alle tecniche caratteristiche della creazione pittorica.

Film-balletto sull'arte e film racconto, lezione e critofilm: le esperienze dei documentaristi, in questo campo, non accennano ad esaurirsi: un contributo alla storia della caricatura è *Maestri della caricatura* di Polidoro e Ardolino, commentato da Gino Visentini; un accostamento della pittura al mistero del sovrannaturale *Il demoniaco nell'arte* di Castelli; un avviamento serio, esauriente a una cinedidattica sull'arte

Esperienza del cubismo o Anatomia del colore; un contributo alla storia delle tradizioni popolari il *Tibet proibito* di Mele e Tucci; un omaggio agli innumeri aspetti dell'arte veneziana tutta l'opera documentaristica di Francesco Pasinetti; e un esperimento sulle vie del colore, come film sull'artigianato e sull'arte, e anche — *tout court* — come cromofilm, *Ceramiche umbre;* una scoperta nella famiglia degli « eccellenti architetti » il *Gattapone da Gubbio* che Glauco Pellegrini, uno dei documentaristi piú attivi in questo campo, ha realizzato su scenario di Bertini Calosso.

Il documentario italiano sull'arte, forte delle inesauribili ricchezze che la civiltà artistica del paese gli mette a disposizione, continua nella sua ascesa qualitativa, confermata dalla recente affermazione di *Nasce il romanico* di Antonio Marchi alla competizione di Bruxelles (Festival Internazionale del Film sull'arte, 1950), e numerica, che gli dà una supremazia anche nel campo produttivo, come è dimostrato nella filmografia italiana. Le sue molteplici realizzazioni e conquiste gli hanno permesso anche un tentativo che, nella sua novità, è meritevole di un particolare richiamo: quello di *Passione secondo Matteo,* nel quale Ernst Marischka è voluto arrivare a un lungometraggio sull'arte concepito come illustrazione di un Oratorio di Bach.

In Italia la lotta per il film sull'arte, come scrive autorevolmente Lionello Venturi, « è per tre quarti guadagnata », e può considerarsi una vittoria della cultura nel dominio del cinema. Quando questa affermazione potrà trasferirsi anche nel film a colori, in un capitolo che nel nostro paese è pressoché tutto da scrivere?

Mario Verdone

Una bibliografia sui rapporti tra cinema e arti figurative

Nel suo « Manifeste des sept arts » il « barisien » Ricciotto Canudo sosteneva che due sono le arti fondamentali: l'architettura e la musica; che la pittura e la scultura sono complementari della prima, la poesia lo sforzo della parola e la danza quello della carne per diventare musica; e che infine il cinema, riassumendo tutte queste arti, è l'arte plastica in movimento: contemporaneamente partecipe delle arti immobili e delle arti del tempo, delle arti dello spazio e delle arti ritmiche (1). La classificazione gerarchica del Canudo appare oggi senza dubbio superata, e anche abbastanza ingenua. Comunque il suo « Manifeste » costituisce una delle primissime testimonianze alle quali si possono far risalire non soltanto i tentativi per la creazione di una nuova estetica (ammesso che esistano varie estetiche), ma anche l'esigenza sentita, in una tale ricerca, di studiare il fenomeno filmico nei problemi dell'arte: di stabilire canoni e fondamenti specifici, di mettere in rilievo le particolarità per le quali il cinema si distingue dalle altre arti e quelle che si trovano piú o meno, in altra forma, in esso. Perché è indubbio che ogni attività artistica non vive isolata e a sé stante, in un campo d'azione rigorosamente delimitato: e, questo, anche a non voler ammettere crocianamente l'unità dell'arte ma, limiti tra le arti e tali da distinguere la scultura dalla pittura o, lessinghianamente, le arti che si svolgono nel tempo e le arti che si svolgono nello spazio. E' un fatto concreto che il cinema ha parentele con altre arti, tanto è vero che si parla, e non sempre a torto, di rapporti tra cinema e letteratura, tra cinema e poesia, tra cinema e arti figurative, tra cinema e teatro; anche se questi ultimi sono negati recisamente dai cosiddetti puristi. Pudovkin, per fissare con maggiore chiarezza il concetto e l'importanza del montaggio, ricorre alla letteratura: « Per il poeta o lo scrittore, le singole parole costituiscono », egli scrive, « la materia prima: esse possono avere i piú diversi significati, che si caratterizzano nella frase. Ma se il significato della parola dipende dalla composizione, anche la sua efficacia e il suo valore sono mutevoli, finché non fa parte della forma artistica compiuta. Analogamente per il regista ogni scena compiuta rappresenta quello che per il poeta

(1) Ricciotto Canudo: *L'usine aux images,* Paris, Etienne Chiron éditeur, 1927 (prefazione di Fernand Divoire).

è la parola » (1). Scegliendo le parole, aggiunge piú tardi Mortimer J. Adler, è come scegliere le inquadrature: tutti i differenti modi di fotografare la stessa cosa corrisponde alla scelta fra parole sinonime per dire la medesima cosa. Adler, docente di filosofia legale alla Università di Chigaco, traccia anche una « tabella » sulle analogie esistenti fra le parti del discorso e le parti del film: la lettera corrisponde, egli dice, al singolo diagramma (fermo); la sillaba ad una serie di diagrammi indivisibili; la parola a una serie di diagrammi divisibili (un singolo pezzo o ripresa); il nome ad un pezzo senza movimento (una « natura morta » cinematografica); il verbo ad un pezzo che indichi movimento; la congiunzione all'apertura o alla chiusura di diaframma, alla dissolvenza; la frase ad una scena; il periodo alla sequenza; il paragrafo ad una serie di sequenze con unità narrativa; il capitolo a divisioni piú ampie dell'unità cinematografica nelle parti principali dell'azione totale; e cosí via (2). Si tenga inoltre presente che certi « specifici » filmici sono riscontrabili in altre arti: ad esempio lo stacco, e quindi il montaggio, non nascono con il cinema ma si trovavano già, sia pure in modi diversi, nella letteratura e nella musica.

Esistono dunque parentele, rapporti piú o meno intimi, tra cinema e letteratura; e la bibliografia in merito non è esigua; e cosí pure quella sul cinema e le arti figurative. Un panorama di quest'ultima, scopo del presente ragguaglio, non può certo fare astrazione, proprió per i motivi all'inizio accennati, dalla teoria cinematografica in generale: in essa, anche quando non si sviluppa seguendo principi eminentemente figurativi, si trovano riferimenti a tali principi: qualche pagina o qualche capitolo sull'argomento. Abbiamo visto la posizione del precursore Canudo. E il sistematore Béla Balázs, nel suo primo libro definisce il cinema arte figurativa (3); nel successivo riconferma che « i valori puramente figurativi sono i valori piú importanti in un film » (4). Lo studioso ungherese però oltrepassa e annulla criticamente le pericolose idee di quegli studiosi, nati attorno alla cosiddetta avanguardia, i quali in un primo momento portano alle estreme conseguenze il concetto di « fotogenia » e nella accezione del Canudo prima e nella accezione di Delluc poi: spinti, in questo, da una posizione talmente polemica nel sostenere la natura essenzialmente visiva del cinema, da negargli elementi narrativi, comunemente intesi. Il « visualismo » di Delluc diventa cosí, in Germaine Dulac, « cinematografia integrale », cioè « musica degli occhi », « cinematografia di forme » e « cinematografia di luci »: linee che lottano e si uniscono, che si aprono e si chiudono; con-

(1) Vsevolod I. Pudovkin: *Kinoregisser i kinomaterial*, Moskva, Kinopechat, 1926.

(2) Mortimer J. Adler: *Art and Prudence*, New York, Longmans, 1937.

(3) Béla Balázs: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, Wien, Deutsch-oesterreichische Verlag, 1924.

(4) Béla Balázs: *Der Geist des Films*, Halle, Knapp, 1930.

flitti di bianchi e di neri che vogliono dominare (1). In Germania quasi contemporaneamente nasce il « cinema cinematografico » (non inteso come montaggio tout-court) di Hans Richter (2), e di altri teorici e pittori che tendono ad animare esclusivamente composizioni di forme e ritmi astratti, a « fotografare » la musica (Viking Eggeling, Walter Ruttmann, Oskar Fischinger e via dicendo). Tali teorie, assieme a quelle di Canudo, oggi hanno sopratutto un valore storico: cosí come i film ad esse legati. La natura figurativa che una Dulac o un Richter vedevano nel cinema è ben diversa da quella di Balázs, ripetiamo, o di Arnheim e del divulgatore Rotha. Per lo studioso tedesco, anche i singoli pezzi di pellicola, non sono affatto materia informe, ma già prodotto artistico notevolmente distinto dalla realtà: come un quadro. E, questo, in virtú di quei « fattori differenzianti », che chiama « mezzi formativi », i quali derivano tra l'altro dalla proiezione dei corpi in superficie, dalla limitazione della profondità spaziale (bidimensionalità), dalla illuminazione e dalla delimitazione dell'inquadratura. « Nel cinema, come nella pittura, esiste una analoga illusione spaziale con lo stesso risultato artistico... col bianco e col nero, e col sapiente impiego delle luci, si può ottenere quello che ottengono i pittori: il senso prezioso della materia » (3). Rotha invece parla, proprio partendo dai post-impressionisti, di un « dinamico pittoricismo »: di un cinema cioè inteso come un modello dinamico d'armonia (raggiunto con la ripresa e il montaggio), impostato sulla natura (il materiale ripreso), pittoricamente governato dall'impiego della luce e dal movimento per la creazione di immagini visive, e drammaticamente sorretto dalla psicologia per la creazione di immagini psicologiche (4).

Con il progredire degli anni, anche in Italia non si parla piú soltanto di « antiteatro », di cinema inteso come arte diametralmente opposta alla letteratura drammatica; lo stesso S. A. Luciani avverte che « l'alternarsi della luce e dell'ombra crea, nel quadro cinematografico, gli effetti di prospettiva e di rilievo che nell'arte del disegno si ottengono per mezzo di quel procedimento che è detto chiaroscuro » (5). Luciani è però volto piú a guardare il cinema come musica che come pittura, e in un successivo saggio cade in un grosso equivoco: « la musica », egli afferma, « deve essere chiamata a risolvere i problemi fondamentali, tecnici ed estetici, della rappresentazione cinematografica » (6). Con il Luciani, anche Vittorio Collina dedica un capitoletto

(1) Germaine Dulac: *Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale*, in *L'Art Cinématographique*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1927.

(2) Hans Richter: *Filmkritische Aufsaetze*, Berlin, Richter, 1920.

(3) Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*, Berlin, Ernst Rowohlt Verlag, 1932.

(4) Paul Rotha: *The Film Till Now*, London, Smith, 1930. (Ultima edizione, aggiornata da Richard Griffith: London, Vision Press, 1949.

(5) S. A. Luciani: *L'antiteatro. Il cinematografo come arte*, Roma, La Voce Editrice, 1928.

(6) S. A. Luciani: *Il cinema e le arti*, Siena, Ticci, 1942.

al cinema e la pittura, nel quale sostiene che il primo ha in comune con la seconda la coesistenza delle immagini sullo schermo, « cioè non può prescindere dalla determinazione di queste nello spazio. Un'opera di cinema è costituita di quadri, ed in ciò si assomiglia alla pittura, posti l'uno di seguito all'altro, ed in ciò si assomiglia alla poesia »; ma la coesistenza delle immagini, caratteristica delle forme d'espressione della pittura è inconciliabile, egli conclude, con la successione ai fini dell'arte, « come è chiaro dall'esempio del cinema nel quale la continuità dell'azione, cioè la successione, non permette al regista creatore di esprimere la propria intuizione ». Una tale negazione rientra nel principio sostenuto dal Collina e secondo il quale il cinema non sarebbe un'arte originaria, e quindi arte: non un «atomo» ma una «molecola» (1). Contrariamente, Wolfango Rossani afferma che il cinema può trovare in una gerarchia artistica un posto di carattere eminentemente figurativo e « originario »: « Nel suo significato « figurativo-emotivo » il film » egli scrive, « ha una sua esigenza che è possibile in un certo senso definire originaria, e non perché l'uomo vi si senta interiormente spinto, ma perché essa viene incontro ad un interesse che nasce con lui... » (2). In *Cinema: arte e linguaggio,* Alberto Consiglio definisce il cinema « una sorta di architettura in movimento »: con questo non lo vuole far rientrare nei limiti dell'architettura, ma soltanto istituire un raffronto tra due metodi di lavoro: « E' l'unica arte, l'architettura, nella quale entrino, subordinatamente a quella dell'architetto, altre personalità con le istesse funzioni che esercitano i collaboratori di un regista » (3). Sono evidenti, nell'opera del Consiglio come in quelle del Luciani e del Collina, preconcetti, confusioni, idee contradditorie ed errori. Il vero contributo italiano alla teoria filmica è da ricercare piuttosto nei trattati di Umberto Barbaro e di Luigi Chiarini (oltre che, su un piano piú ristretto, nel Pasinetti e nel Puccini di *La regía cinematografica*) (4). « L'inquadratura corrisponde a quello che in pittura si dice il taglio del quadro, con due differenze: che mentre le proporzioni del quadro pittorico sono variabili, quelle del quadro cinematografico sono fisse e, quindi, l'inquadratura cinematografica può variare solo per la posizione e la distanza (che dipende anche dall'obbiettivo impiegato) della macchina da presa rispetto all'oggetto. Il secondo

(1) Vittorio Collina: *Il cinema e le arti,* Faenza, Fratelli Lega Editori, 1936.

(2) Wolfango Rossani: *Il cinema e le sue forme espressive,* Fiume, Quaderni di *Termini* n. 11, 1941.

(3) Alberto Consiglio: *Cinema: arte e linguaggio,* Milano, Editore Ulrico Hoepli, 1936.

(4) « Si dimentica troppo spesso », scriveva Pasinetti, « che il cinematografo è, in sostanza, un'arte di espressione figurativa e ritmica insieme, in cui si fondono, per trovare un senso e un impiego nuovi, altri mezzi di espressione come la pittura (attraverso la composizione dell'immagine), il teatro (attraverso l'attore e la scenografia), la musica (attraverso la cadenza), la letteratura drammatica e romanzesca (attraverso la parola) ». Da *Les films impossibles à refaire,* in *La Revue du Cinéma,* nuova serie, Paris, tomo II, numero 9, gennaio 1948.

elemento differenziante », scrive Chiarini, « è dato dal fatto che l'inquadratura cinematografica è dinamica, mentre quella pittorica è statica: nel quadro cinematografico, cioè, le persone, gli animali, le cose sono rappresentate nel loro reale movimento. Il valore, dunque, dell'inquadratura cinematografica non consiste soltanto nel suo taglio, ma anche nella dinamica che esso contiene... D'altro canto il pittoricismo di certi registi o il loro culto dell'inquadratura per sé stante non ha nulla a che vedere col dinamismo delle arti figurative, dove il movimento simboleggiato nella sua potenza acquista una maggior forza di quello che non possa avere il movimento reale del singolo quadro del film » (1).

Sui fattori movimento, spazio e tempo, poggiano dunque i saggi sulla natura del cinema, anche quelli che vogliono affermare o negare essere questa natura figurativa; avere un film rapporti piú o meno stretti con un quadro o una statua. In *The Cinema as a Graphic Art* (2), a torto poco conosciuto in Italia, Vladimir Nilsen premette di non accettare assolutamente l'opinione di quegli studiosi che si sforzano di determinare i caratteri specifici della nuova espressione escludendo ogni successione e rapporto con le arti figurative. « La pittura », egli scrive « ha senza dubbio avuto una parte considerevole nel processo di trasformazione del cinema in arte; e tale fatto è fuor di dubbio, cosí come l'influsso del teatro e della letteratura sullo sviluppo delle forme cinematografiche ». Pertanto l'autore, ritiene importante, piú di ogni altra cosa, stabilire i « cambiamenti » cui vengono sottoposte nel cinema le leggi della pittura, e determinare quali di esse abbiano perduta la loro importanza e quali invece abbiano avuto maggiore sviluppo. Il cinema e la pittura presentano rapporti in quanto ambedue arti figurative. Un prodotto pittorico è essenzialmente una cosa in sé finita, la quale possiede un'intrinseca completezza ed esprime interamente l'idea concepita dall'autore. L'inquadratura cinematografica, invece, non è che un elemento, una parte della produzione artistica. Un'immagine filmica isolata non ci dà l'opera completa, ma ne fissa soltanto alcuni singoli momenti. La pittura è un'arte spaziale, o comunque lavora quasi esclusivamente con elementi spaziali; nel cinema esiste anche il fattore temporale, ed è pertanto possibile rappresentare una « situazione » e la sua « azione »: non descrivendola, come in letteratura, ma rappresentandola visivamente. Il dinamismo cinematografico si manifesta in due forme: la prima è data dal montaggio il quale, avverte Nilsen, non appartiene soltanto al film. Se si realizza una pellicola montata esclusivamente con fotogrammi statici, non è possibile stabilire una differenza di principio tra questa pellicola e ciò che risulta dal montaggio in sequenza di una serie di quadri; cosí, se si immagina un montaggio di fotografie statiche, e poi si guarda un film che consista nella

(1) Luigi Chiarini: *Il film nei problemi dell'arte,* Roma, Ateneo, 1949.
(2) Vladimir Nilsen: *The Cinema As a Graphic Art* (*On a Theory of Representation in the Cinema*), London, Newnes, 1937.

successione di alcune immagini ferme, si ottiene un risultato assolutamente identico nei suoi elementi essenziali, e il cinema sarà caratterizzato soltanto dall'avere a disposizione alcuni mezzi specifici di rappresentazione. La seconda forma dipende dal movimento interno dell'inquadratura, il quale permette al cinema di riprodurre qualsiasi processo dinamico nel suo vero divenire, senza perciò ridurlo ad una rappresentazione statica. In questo caso, specifica Nilsen, si perde in gran parte l'affinità con l'arte della pittura; ed è questa forma, in unione col dinamismo del montaggio, che offre le caratteristiche predominanti del cinema. Naturalmente né l'una né l'altra forma esauriscono i metodi di costruzione espressiva del cinema; il quale trova invece le sue caratteristiche essenziali sulla interdipendenza delle inquadrature, sulla conoscenza del ritmo del montaggio e dell'azione entro il fotogramma, sull'impiego, in certi casi, di passaggi completamente statici. Se la pittura, conclude Nilsen, ha influito e influisce sul cinema, si è peraltro verificato e si verifica un rapporto inverso: « Il cinema ha arricchito le arti pittoriche per quel che riguarda una maggiore varietà di punti di vista e per una nuova visione dell'oggetto. Lo scorcio cinematografico, espresso nella dinamica di una curva, è divenuto ormai un pregio dell'arte pittorica moderna. Non di rado l'inquadratura cinematografica è direttamente imitata dall'artista del disegno. I quadri cinematografici sono spesso copiati. e perfino le peculiarità stilistiche del cinema trovano spesso il loro riflesso nella pittura. Cosí, sotto vari aspetti, il cinema e l'arte pittorica si completano a vicenda, arricchendosi l'un l'altra ».

Già diversi anni prima, nel 1925, Alberto Cavalcanti aveva parlato delle influenze del cinema sulle arti figurative (1): piú tardi Purificato ricorderà come « di fronte a tanta sapienza e abilità pittorica (quella del von Stroheim di *Sinfonia nuziale*) uno dei nostri piú acuti disegnatori viventi ebbe a dichiarare press'a poco questo: che avrebbe voluto nei suoi disegni raggiungere tutta intera l'efficacia di von Stroheim. In tale modo egli voleva stabilire una inversione di termini, ugualmente utile alla nostra dimostrazione, per cui non sarebbe piú il cinema a prendere a modello la pittura, ma, una volta tanto, la pittura il cinema » (2). Il saggio di Domenico Purificato, e ancor piú quello di Carlo Ludovico Ragghianti, anteriore come data, costituiscono un apporto non indifferente alla letteratura sui rapporti cinema-arti figu-

(1) Alberto Cavalcanti: *Remarques sur l'influence du cinématographe sur les arts plastiques, Cinéma,* numero speciale e doppio di *Les Cahiers du Mois,* Paris, Editions Emile-Paul Frères, 1925.

(2) Domenico Purificato: *Pittura e cinema,* in *Cinema* vecchia serie, Roma, numeri 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 103, 104, 105, 106, maggio-novembre 1950. Purificato aveva precedentemente scritto sullo stesso argomento: *Pittura e cinema,* in *Cinema* vecchia serie, Roma, numero 44, 25 aprile 1938; *Il contributo delle arti maggiori,* in *Cinema* vecchia serie, Roma, numero 65, 10 marzo 1939.

rative. In *Cinematografo rigoroso* (1), C. L. Ragghianti, insiste sulla identità di valore, sostanzialmente visivo, tra il film e un'opera di scultura o di pittura: « In forma aforistica, si deve affermare che il cinematografo è un'arte *figurativa,* senz'altro. Né piú né meno. Infatti qual differenza si può indicare fra un quadro, ad esempio, e un *film?* Per quanto si guardi, per quanto si indaghi o si sottilizzi, non è possibile riscontrare, fra queste due espressioni, altra differenza se non, tutt'al piú, di *tecnica*: il processo è il medesimo, e della stessa misura sono i modi (figurativi o visivi), generalmente intesi, attraverso i quali si coagula in *forma* uno stato d'animo, un particolar modo di sentire. Differenza, nella tecnica; cioè nei mezzi materiali adoperati dall'artista per presentare, rendere esteriore o visibile un complesso di sentimenti. Si intende dunque che qui si parla della astratta tecnica, non della tecnica che, come contenuto, è tutt'uno con l'arte. Si parla cioè di questioni strettamente materiali e pratiche, che non ledono né l'ispirazione, né la qualità dell'ispirazione: poiché a nessuno salta in mente, nel ricostruire criticamente l'opera artistica di un pittore, di tener conto e di calcolare la somma, l'intensità, il grado delle azioni meccaniche dei muscoli del braccio, della mano, dell'occhio e del resto del corpo, le quali hanno concorso, e anzi condizionato fisicamente, lo stendere i colori sulla tela, il *levare* materia da un marmo » ». Ragghianti nel tener ferma e presente l'identità fondamentale fra cinema e le altre arti plastiche, non si lascia impressionare dunque dalle loro « apparenti diversità »; e perché non si creda inutile la « mobilitazione » ch'egli fa della critica crociana nei riguardi del cinema, cerca di « riempirla » con analisi critiche dell'opera di Pabst prima, e di Chaplin poi. E non soltanto individua nell'arte del regista viennese una cultura « visiva » e valori figurativi, ma tali valori riscontra anche nel secondo, « di fronte al quale è sembrato e forse sembrerà a molti impossibile che si possa parlare di esplicita visione e realizzazione *figurativa* ». Le intenzioni e le creazioni di Chaplin vivono infatti solo in valori figurativi: in tutte le sue opere esiste un motivo persistente, che consiste in particolar modo in una esaltazione lirica del movimento avvicinabile, per quanto ha talvolta di anche fisicamente comunicativo, al linearismo funzionale berensoniano; senza contare altri fattori che a mano a mano son venuti determinandosi nella forma poetica di questo regista: le deformazioni liriche, lo stile mimico, il limite in cui taglia l'azione sentito con la stessa forza e la stessa esigenza estetica che produce la scelta del taglio in un quadro. Tali « schizzi critici » indirettamente mostrano come in realtà « non ci sia nessuna differenza fra il processo intellettuale necessario per capire un quadro od una statua, e, d'altro canto, un *film.* E il fatto che esista questa, non già analogia, ma identità di esigenze critiche per il cinematografo e per le altre arti figu-

(1) Carlo L. Ragghianti: *Cinematografo rigoroso,* in *Cine-Convegno,* supplemento mensile della rivista *Il convegno,* Milano, anno I, numero 4-5, 25 giugno 1933.

rative, ne implica e ne dimostra anche la identità fondamentale ». Ragghianti cerca quindi d'individuare ciò che è peculiare al cinematografo e non ad altre espressioni di arte plastica, e che da queste la differenzia e la caratterizza insieme. In sostanza tale carattere peculiare è lo « svolgimento di valori formali nel tempo »: di qui « la forma e la qualità speciale che le intuizioni visive acquistano nel *film* e l'apparente divergenza dalle soluzioni ritmiche che si trovano, ad esempio, nella scultura e nella pittura ». Uno degli elementi inerenti all'espressione cinematografica, anzi il valore caratteristico che la differenzia e la limita di fronte alle altre arti figurative è dunque il « tempo »: « Il cinematografo, parlando in linea generale, e, diciamo cosí, metodologica, ha appunto la proprietà di giovarsi dello spazio (valori figurativi), distribuendolo, organizzandolo in una serie temporale: e proprio da questo innesto di spazio-tempo, ambedue valori indispensabili e costruttivi, sono originati quei motivi di allusione, di evocazione, di analogia, ecc., affidati a punteggi, a ritorni, ad alternative, a distanziamenti dei modi della luce, dei modi del ritmo, delle impostazioni visive, capaci di seguire e di accentuare variamente, secondo la volontà dell'autore, le fasi di sviluppo di un contenuto di sentimento ».

Nel fissare questa differenza tra il cinema e le altre arti figurative Ragghianti avverte e sottolinea che il concetto e il senso di « tempo » « intervengono profondamente nella elaborazione delle opere di un Monet, di un Pissarro, di un Seurat e simili ». Tale constatazione viene da lui ampliata in un successivo saggio dove cinema e teatro vengono considerati manifestazioni di linguaggio formale unitario, conforme « Bisogna osservare che una pittura o una scultura non esistono, per lo spettatore, per colui che contempla criticamente (cioè ricostruisce quel processo, quel travaglio di realizzazione formale — che gli appare nella sua compatta e coagulata conclusione — in tutti i suoi elementi) fulmineamente. Con un'occhiata, per quanto rapida, non si esaurisce una opera d'arte in tutta la completa complessità dei suoi rapporti, nella sua storia, insomma, che bisogna ritrovare, e rideterminare al modo stesso che avvenne per l'artista. Dunque l'opera d'arte deve essere motivata, ripercorsa, *svolta,* dallo spettatore » (1). E lo stesso Ragghianti scrive piú tardi: un problema da esaminare a fondo è il rapporto immagine-tempo, « sia nel film dove il tempo è per cosí dire oggettivato, esteriorizzato, sia in una pittura od in una scultura od in un'architettura, dove il tempo è per cosí dire soggettivato, cioè il ciclo di comprensione del processo figurativo o formale si attua nello spettatore critico (ma esteticamente, cioè gnoseologicamente, è chiara l'identità fondamentale del processo di attività artistica, cioè dal punto di vista del soggetto che esprime, il poeta-pittore o il poeta-

(1) Carlo L. Ragghianti: *Cinematografo e Teatro,* Pisa, Pacini, 1936.

regista) (1). *Cinematografo e teatro,* il secondo saggio del Ragghianti, è del 1936: segue cioè a distanza di un anno uno studio di Paul Heilbronner, il quale sostiene che il film è in un certo qual modo una pittura che si svolge nello spazio e nel tempo e che lo spazio attraverso l'« inquadramento » da un lato e la panoramica dall'altro, assume una dimensione tutta propria al cinema; l'autore osserva però come il barocco non solo non si accontenti di ampliare l'immagine in rapporto alla estensione spaziale ma come in esso anche il tempo divenga, sia pure entro un certo limite, un elemento dell'immagine; che prima del barocco esistevano immagini le quali non potevano venire afferrate contemporaneamente come un tutto unico e che tuttavia, all'occhio spirituale, dovevano apparire come unità. « Ancora un'altra evoluzione originata dal barocco trova la sua continuazione nella cinematografia. Nell'uno e nell'altra, per ottenere un maggior effetto di profondità, si presentano enormi figure di primo piano assieme a piccole sfumate figure di fondo. Gli oggetti vengono riprodotti da tutti i punti di vista immaginabili e possono essere « tagliati » in qualsiasi punto. Si gioca, si può dire, con il fascino estetico della prospettiva e della inquadratura ». E se Heilbronner ammette, tra l'altro, che la cinematografia ha tre possibilità non consentite alla pittura (dare visioni diverse dell'oggetto, restando invariata la distanza; variare la distanza dall'oggetto e quindi influire sulla grandezza e nitidezza del medesimo; riunire a piacere, per mezzo del montaggio, tutte queste capacità dando allo spettatore l'impressione di muoversi entro lo spazio raffigurato), nota però come tali possibilità si trovino già accennate, con tutt'altri mezzi, in alcuni capolavori della pittura: nel Padre Eterno che separa il cielo dalla terra di Michelangelo, nell'*Adorazione* di Hugo van der Goes, in alcuni paesaggi di Rembrandt. « Ciò che in questi quadri si richiede soggettivamente dall'osservatore, è nel film — obbiettivamente — riprodotto nel movimento della macchina e dalle variazioni della distanza di presa » (2).

Sul rapporto immagine-tempo, e quindi sui rapporti e le parentele tra cinema e pittura, è molto piú interessante un saggio del cecoslovacco Jan Kucera, sempre del 1935. « I pittori e gli scultori », egli scrive, « non foggiano soltanto la forma, il colore, lo spazio, ma anche il tempo. Vi furono e vi sono anche oggi scuole che tentano di esprimere il movimento, cioè a dire la forma che muta nel tempo, a mezzo di immagini statiche ». Nelle opere barocche si ha l'impressione che il movimento che le caratterizza abbia origine in un centro metafisico dal

(1) Carlo L. Ragghianti: *Croce e il film come arte,* in *Bianco e Nero,* nuova serie, Roma, anno IX, numero 8, ottobre 1948. Di Ragghianti si veda anche *Spazio Tempo Cinema Arte,* in *Bianco e Nero* nuova serie, anno X, numero 6, giugno 1949. Cfr. Claudio Varese: *Critica d'arte e cinematografo rigoroso in Carlo Ludovico Ragghianti,* in *Belfagor,* numero 2, 1946.

(2) Paul Heilbronner: *Il cinema come arte figurativa,* in *Intercine,* Roma, anno VII, numero 7, luglio 1935.

quale si espande verso il mondo esterno, verso di noi: tale centro non è nella immagine esteriore ma piú addentro nella profondità dell'immagine stessa. Gli esponenti di questa scuola hanno quindi sfruttato la profondità, lo spazio e il volume. Altri artisti trovano la causa e il fine del movimento fuori delle opere stesse, che pertanto cercano sempre di estendersi nello spazio, di riempirlo, di assorbirlo, e di guadagnare cosí la loro parte di tempo (stile romano e scuole primitive e primitivistiche di ogni epoca). E se i quadri barocchi richiedono uno sguardo fermo e sintetico, tale da abbracciarli nel loro insieme in un solo colpo d'occhio, quelli romani o primitivistici costringono viceversa lo spettatore a seguirne lo sviluppo nello spazio. « Le opere piú pure e piú caratteristiche di questo tipo, siano esse bassorilievi o quadri, illustranti separatamente varie fasi del loro soggetto, obbligano l'osservatore a guardarle da vari angoli, onde poterle vedere nel loro insieme. In altri termini, l'opera si svolge davanti all'osservatore nella stessa guisa di un nastro di pellicola ». Assai raramente, rileva il Kucera, si trova l'una o l'altra di queste forme di movimento espresse nella loro pura forma in un'opera statica: esse per lo piú si fondono, ma imperfettamente, di modo che l'una o l'altra finisce col prevalere. Anche nel film si riscontrano forze dinamiche interne ed esterne, vale a dire l'immagine stessa e poi la successione delle immagini; ma lo spettatore non deve muoversi lungo e attorno le immagini, sono esse che si susseguono di fronte a lui sullo schermo: la sintesi si attua con un processo inverso. Anche i primi piani o particolari sono elementi caratteristici delle pitture e delle sculture svolgentisi nello spazio. « Nelle pitture e nelle sculture che si estendono nello spazio, la successione delle scene determinò, sin dagli inizii, il ritmo dell'azione drammatica... oltre al tempo ideale determinato dall'artista, vi è anche un tempo di appercezione, cioè il tempo che impiega l'osservatore per rendersi conto della vicenda drammatica che gli viene mostrata... Il concentramento dell'azione drammatica, vale a dire la creazione di un tempo interiore direttamente collegato al tempo di appercezione, ci avvicina all'odierno montaggio delle pellicole » (1). Jan Kucera amplia in seguito questi concetti in *Kniha o Filmu,* dove le relazioni tra spazio e tempo sono considerati presupposti per giudicare tutta l'attività creativa e, in particolar modo, quella cinematografica (2).

Il saggio di Domenico Purificato, trova un precedente sicuro in Kucera, che del resto viene piú volte ricordato dall'autore, il quale vede nel cinema una continua aspirazione verso la pittura, una specie di « voce del sangue », e pertanto la necessità di una educazione pittorica per « saper vedere » un film e i suoi problemi piú importanti. Tale aspirazione appare evidente, ad esempio, nelle ispirazioni di alcuni re-

(1) Jan Kucera: *I cartoni animati e le arti figurative,* in *Intercine,* Roma, anno VII, numero 12, dicembre 1935.

(2) Jan Kucera: *Kniha o filmu,* Praha, Orbis, 1941.

gisti: il loro ricorrere a Piero della Francesca, a Paolo Uccello e a Leonardo per studiare i tagli di scena; a Mantegna, a Tintoretto e a Tiepolo per gli scorci; a Giotto, a Masaccio, Caravaggio e Magnasco per lo studio delle atmosfere drammatiche, e agli altri pittori piú significativi per tutte le cose nelle quali le loro peculiari qualità possono essere di guida. Da questi « legami di cognizione » tra pittura e cinema, dai casi in cui la prima si presenta come mezzo complementare del secondo, Purificato passa ad analizzare quelli in cui la parentela è di natura basilare e si impone come legge, fissandosi alla base dei fatti filmici. Per il cinema considerato come un complesso di quadri staccati, a sé, uno per uno, indipendente dall'azione, si impongono gli stessi problemi compositivi della pittura: in questo caso l'opera del regista si identifica in massima parte con quella del pittore: e si scopre appunto la piú sicura parentela tra le due arti. « Uno dei requisiti essenziali dell'opera d'arte in pittura è il fatto compositivo, il modo cioè di legare fra loro i varii elementi che costituiscono un quadro, quasi seguendo leggi metafisiche che siano preposte all'ordinamento della natura... Necessità dell'artista è penetrare questo mistero e aprirlo e spiegarlo nel quadro: si curerà che l'opera abbia un centro da cui parta o a cui confluisca la somma delle linee compositive; si curerà la distribuzione degli spazi, sí da creare equilibrio tra vuoti e pieni, e ancora i nessi tra elemento e elemento del quadro... Per via di una accurata preparazione che si svolga nel senso anzidetto, anche l'inquadratura cinematografica, nei limiti di una libertà piú ristretta, entra in possesso di quelli che sono indiscutibili valori della pittura e dinanzi ai quali l'occhio trova riposo e diletto... La buona inquadratura è pari al quadro ben congegnato in partenza, soppesato, distribuito secondo un'armonia e un ritmo ». Ma, aggiunge Purificato, ridurre il cinema ai soli valori che si possono chiamare statici, non è possibile; e come il movimento raffigurato non è estraneo alla pittura, cosí le leggi di questa — opportunamente traslate e allargate — possono soccorrere il regista: nell'inquadratura cinematografica, come nel quadro dipinto, esistono in potenza invisibili linee, seguendo le quali un corpo in moto non interrompe l'equilibrio compositivo, ma fa sí che esso continui a sussistere e che si avvii a uno sviluppo logico capace di creare altri motivi di equilibrio. Sono in fondo, queste, le stesse leggi metafisiche precedentemente accennate dal Purificato e che, mostrandosi suscettibili di ulteriori sviluppi e adattamenti, si prestano man mano a muovere applicazioni senza mai venir meno alla loro funzione di equilibrio e di armonia: nel senso che « ogni movimento avverrà in una data direzione, in un particolar modo dettato e voluto da esigenze compositive che i quadri stessi creano a volta a volta ». Finora nessun rapporto, se non quelli anzidetti, conclude Purificato, si può stabilire tra pittura e cinema a colori; e il motivo essenziale di questa discrepanza è da ricercare in quella certa limitatezza della riproduzione meccanica

la quale toglie al colore certe importanti funzioni, riservategli invece nella pittura (1).

Altri pittori, sia pure occasionalmente, si occupano in Italia dei rapporti cinema-arti figurative. Filippo De Pisis, ad esempio, scrive che l'« errore di alcuni registi, anche dotati, è stato quello di non comprendere la differenza fondamentale che esiste tra il cinematografo e le arti figurative. I valori di una « scena » luminosa sono, oserei dire, diametralmente opposti a quelli di una scena dipinta, sebbene i valori trascendentali, in puro senso estetico, si equivalgano. Il colore, in molti casi nuocerebbe al risalto di certi aspetti. L'ombra, invece, gli *sbattimenti* (per usare un termine caro ai pittori del Seicento, pensate a Caravaggio), hanno un valore principe sullo schermo luminoso ». E De Pisis non allude a valori « spiritualistici » ma puramente « pittorici »: al valore « magico » del bianco e nero, del chiaroscuro, delle ombre e delle luci, della « messa in pagina » di una scena (2). Al critico d'arte Francesco Arcangeli le possibilità propriamente figurative del cinema paiono assai piú limitate: egli incorre peraltro nel noto equivoco che vede nel film limitazioni « meccaniche »: « Il cinema è racconto per immagini fotografiche. Ecco un divario fondamentale fra il cinema e le arti figurative. Il primo si fonda inevitabilmente sulla fotografia e, per quanto il regista possa studiare il taglio, sfuocare e rinforzare gli effetti luministici, per quanto possa intervenire anche con il colore, non si darà mai che superi totalmente il limite meccanico da cui prende il via. La macchina da presa realizza, essenzialmente, una riproduzione imitativa del visibile, e quindi intensamente realistica. Il pittore, anche se si propone il programma piú decisamente imitativo, opera trasfigurando radicalmente la immagine ricevuta dal mondo esterno » (3). Di ben diversa opinione è Francesco Flora, per il quale il « cinema è una forma d'ortografia come la pittura e la scultura... la piú perfetta forma di scrittura e di memoria che abbia oggi il mondo » (4). Piero Bargellini riconferma che « il cinema è essenzialmente un'arte figurativa » (5). Ritornando alla critica specializzata, un cenno a parte merita un capitolo dei *Ragionamenti sulla scenografia* di Ban-

(1) Domenico Purificato: saggio citato. Sui rapporti pittura e cinema a colori si veda tra l'altro l'inchiesta condotta da Renato Giani: *Pittura e cinema a colori,* in *Cinema* nuova serie, Milano, anno III, numeri 31, 32, 33, 30 gennaio-28 febbraio 1950. Alle domande di Giani hanno risposto: Vagnetti, Gentilini, Maccari, Scialoja, Tamburi, Trombadori, Frisone, Carrà, Savinio, Tosi, Tomea, Cassinari ed altri pittori; critici e mercanti d'arte.

(2) Filippo De Pisis: *Valore magico del bianco e nero,* in *Cinema,* vecchia serie, Roma, anno VIII, numero 168, 25 giugno 1943.

(3) Francesco Arcangeli: *Critico d'arte al cinema,* in *La Critica Cinematografica,* Parma, anno I, numero 2, marzo-aprile, 1946.

(4) Francesco Flora: *La civiltà del Novecento,* Bari, G. Laterza e Figli, 1934.

(5) Piero Bargellini: *Paroles peintes,* in *La Revue du Cinéma,* nuova serie, Paris, tomo I, numero 1, ottobre 1946.

dini e Viazzi (1): opera che pecca di razionalismo astratto, ma pur cosí interessante e piena di osservazioni profonde, di analisi minuziose, di riferimenti culturali costanti. I rapporti tra scenografia e pittura, scrivono Bandini e Viazzi, « interessano logicamente delle qualità secondarie ed accessorie all'arte figurativa, e non certo quelle principali e caratteristiche, poiché anche in questo caso si è di fronte ad una *forma* completa e ben distante da quelli che sono gli specifici espressivi della scenografia... Piú che la scenografia, in quanto essa può avvicinarsi ad un'opera pittorica come ad una fonte di materiale iconografico ed indicativo, i rapporti del cinema con la pittura interessano maggiormente l'illuminazione e la regía, cioè l'operatore e il regista quali responsabili diretti dell'inquadratura e della riproduzione fotografica in essa contenuta, per tutto quanto può cadere sotto i segni di un rapporto di composizioni, di illustrazioni, di taglio ».

Un particolare genere di letteratura cinematografica che rientra nell'ambito di questo ragguaglio, è quella riguardante i cosiddetti film sull'arte. Tale letteratura si affida piú alle pagine delle riviste specializzate e culturali, a numeri unici o speciali, che a quelle del libro; ed è volta spesso a sottolineare soltanto il carattere didascalico e culturale che questo genere di cinema viene a poco a poco assumendo. In Italia, a portare un considerevole contributo all'argomento, è ancora Ragghianti il quale anzitutto distingue fra film documentari sull'arte a carattere eminentemente didascalico e scolastico, dove il protagonista diviene il conferenziere anziché l'opera d'arte, o l'artista, o il film medesimo; e film documentari sull'arte che adoperano il linguaggio cinematografico in funzione di un contenuto drammatico o narrativo, dove il protagonista è il racconto interpretato mediante una selezione adeguatamente significante di immagini tratte dalla pittura, o dalla scultura o dall'architettura. Il problema, per quest'ultima specie di film, non è in generale quello « di porsi e di risolvere con mezzi adeguati l'interpretazione aderente dell'espressione o fantasia dell'artista, ma quello di esprimere la sensibilità estetica, o la esigenza espressiva propria degli autori, col mezzo di immagini tratte dalla pittura o dalla scultura o dall'architettura. Non manca dunque un certo equivoco, ove questi film vogliano essere considerati come rispondenti cioè critiche rievocazioni di linguaggi artistici ». Il Ragghianti ricorda le tre possibilità di critica per mezzo del cinema, indicate da Haesaerts e « corrispondenti a quelle proprie anche alla critica scritta »: aneddoto, analisi estetica o tecnica, presentazione lirica. « Il cinema » scrive Haesaerts e riporta il Ragghianti, « permette di visualizzare, di rendere palpabile tutta una serie di nozioni storiche e tecniche che, senza di lui, resterebbe nel campo poco convincente dell'astrazione... Le divisioni dello schermo, le panoramiche verticali od orizzontali, le carrellate avanti e indietro, le giustap-

(1) Baldo Bandini e Glauco Viazzi: *Ragionamenti sulla scenografia*, Milano, Poligono, 1945.

posizioni di immagini in movimento, le sovrapposizioni, i confronti, la macrofotografia, gli obbiettivi deformanti, gli schemi animati, le diversità di illuminazione, i tuffi, le esitazioni, le rotazioni della « camera »: ecco un complesso di mezzi di espressione, di forme sintattiche al servizio del cineasta-critico... Le capacità di registrazione del cinema sono maggiori di quelle dell'occhio umano. Il cinema può vedere un quadro da piú lontano e da piú vicino, spostarsi rapidamente da un museo all'altro, farsi aiutare dalle piú diverse illuminazioni, scalare i quadri, confrontarli nell'insieme o per particolari, mescolarli facendo nascere composizioni nuove, inedite, essenzialmente rivelatrici dell'arte presentata. Fra tante possibilità, si tratta di scegliere quelle che rivelano meglio la natura dell'opera e la natura dell'emozione che l'artista si è proposto di comunicare... Ogni critica completa comporta l'analisi scientifica, la dissezione ragionata degli elementi costitutivi di un'opera. Essa converge sulle fonti, le influenze subìte, l'evoluzione interna, il processo della creazione, le materie impiegate, la struttura morfologica, il suo irradiamento immediato e ulteriore. Tutti problemi che la ripresa cinematografica può trattare in modo nuovo, recandovi la sua capacità di persuasione immediata. I mezzi cinematografici si presentano al critico-anatomista come sonde, lenti, spettroscopi, che gli consentono di scoprire i caratteri fondamentali di ogni fatto estetico ». Per tradurre in modo rispondente la concezione e il carattere della fantasia dell'artista, il critico-regista dovrà « in ogni caso particolare, usare uno stile e un ritmo cinematografici ispirati dal soggetto trattato. L'apparecchio di ripresa dovrà assumere i gesti e l'inflessione di ciò che esso vede, farsi trecentista con Giotto, impressionista con Renoir, classico e poussiniano con Poussin, barocco e rubensiano con Rubens ». Il Ragghianti dissente da Haesaerts, allorquando quest'ultimo abbassa l'opera d'arte all'ufficio di « agitare, turbare, trasportare » psicologicamente lo spettatore o la fa consistere in raffigurazioni e rapporti formali simbolici, e provocanti per analogia reazioni psichiche conformi: « L'incertezza estetica, per cui si giunge a ritenere che la critica (anche in forma cinematografica) « aiuta l'artista ad esprimersi », e che il cinema è « espressione tanto dell'oggetto guardato che del soggetto che guarda », con un sincretismo dissolvente che è tipico di ogni naturalismo, proietta la propria deficienza anche nell'attuazione concreta del film. E da ciò i frequenti episodi di contenutismo e di simbolismo... da ciò anche quel ragguagliare gli « schemi animati » coi quali, spesso con penetrante giustezza, si rendono evidenti certi valori di composizione « in circoli, ad anello, a turbine, secondo assi diagonali, su due o tre centri energetici », a classi psicologiche od a simboli (come le " composizioni circolari concentriche che esprimono l'idea dell'universo in gravitazione ") ». (1)

(1) Carlo L. Ragghianti: *I documentari sulle arti figurative,* in *Cinema,* nuova serie, Milano, anno II, numero 26, 15 novembre 1949.

Paul Haesaerts è autore, con Henri Storck, di *Rubens*: lungometraggio premiato a Venezia e di cui *Les Arts Plastiques*, nel numero dedicato a *Le film sur l'art* (1), riporta alcuni estratti dello scenario. Nello stesso numero, che costituisce una delle documentazioni piú interessanti sull'argomento, Paul Davay parla della « peinture révélée »; André Souris di « musique et tableaux filmés » (note sulla musica in *Le monde* di Paul Delvaux); Lionello Venturi, Arthur Knight e Gaston Diehl dànno rispettivamente panorami critico-informativi sui film sull'arte realizzati in Italia, negli Stati Uniti d'America, in Francia. Un altro numero speciale del genere viene edito, sempre in Belgio, dalla rivista *Les Beaux-Arts* (2). Particolari riferimenti al film sull'arte si trovano nel primo numero di *La Revue du Cinéma* nuova serie, dove peraltro lo scomparso Jean Georges Auriol individua le origini della "mise en scène" in certi pittori, e la scoperta del "travelling" nel Breughel di *Il cattivo pastore* (3). Nella rivista Parallèle 50, il critico Raymond Barkan rileva come l'arte abbia, in generale, molto da guadagnare in questo incontro intimo tra cinema e pittura, pur appena iniziato: « Qualche volta, possiamo dire, il cinema sarà al servizio della pittura; e qualche altra sarà questa a servirlo. In quest'ultimo caso, il cineasta tenderà a creare di nuovo l'opera, con la sua macchina da presa, imprimendo alla composizione il proprio ritmo, la propria sensibilità drammatica e poetica. Nell'altro caso il cineasta farà della "camera" un prodigioso strumento votato alla scoperta della pittura e alla divulga-

(1) *Le film sur l'art*, numero speciale di *Les Arts plastiques*, Bruxelles, numero 1-2, gennaio-febbraio 1949.

(2) *Le film sur l'art* numero speciale di *Les beaux-arts*, Bruxelles, febbraio 1950.

(3) Jean Georges Auriol: *Faire des films. Les origines de la mise en scène*, in *La Revue du Cinéma*, nuova serie, Paris, tomo I, numero 1, ottobre 1946. Sulle origini del cinema come arte figurativa si veda anche Hans Natonek il quale, nell'articolo *Cinema con altri mezzi* (in *Intercine*, Roma, anno VII, numero II, novembre 1935), ricorda come una immagine animata, cioè uno svolgimento di azione in immagini disegnate, si aveva già prima del cinema; ed è appunto in quell'« immagine animata » che dobbiamo ricercare il principio e la nascita spirituale del film: « Il disegnatore che sciolse in movimento ciò che era statuario, ha il diritto di venir nominato accanto ai pionieri della tecnica cinematografica ». Natonek si riferisce in particolar modo al Wilhelm Busch delle cosiddette « stenografie di immagini » e allo Jacobson delle vignette comiche. Per quanto riguarda invece i rapporti tra la fotografia e le arti figurative (analizzati dallo stesso Ragghianti in *Cinematografo rigoroso*), cfr.: Konrad Lange e Corrado Alvaro. Il primo scrive: « La fotografia in movimento è meno artistica di quella comune; essa pertanto non deve essere paragonata alle arti della pittura e della scultura, arti genuine, ma ai vari generi di attrattive da fiera ». (*Das Kino in Gegenwart und Zukunft*, Stuttgart, 1920). Il secondo riferisce: « Anche verso il Secondo Impero la fotografia esisteva, ma le immagini che ci ha tramandato quel secolo risentono d'una parentela con l'arte dell'epoca: basta dare un'occhiata ai dagherrotipi di Napoleone III o di Carlotta del Messico per leggervi le varie tendenze della pittura di quegli anni, e non soltanto dell'arte ufficiale che è la meno significativa; ma di quella eccezionale, d'un Renoir per esempio ». (In *La Lettura*, Milano, anno XXXVII, numero 3)

zione della conoscenza di essa » (1). Mario Verdone afferma, invece, o perlomeno affermava, che la materia pittorica, come ogni altra materia d'arte, sfugge ad una nuova enunciazione artistica; anzi esige un impiego che non aspiri a nuove trasposizioni, tale perfino da escludere un linguaggio cinematografico puro: « infatti il cinema è montaggio, e attraverso i quadri non si può creare un montaggio ». Conclusione piuttosto discutibile, come l'altra cui súbito ne deriva: « il valore di un documentario dedicato ad un maestro della pittura non oltrepassa l'introduzione critica alla visione dell'opera dello stesso maestro, poiché il quadro è insostituibile » (2). Non si tratta di « sostituire » piú o meno un quadro (cosa effettivamente impossibile), ma di creare un film con materiale di ripresa diverso da quello consueto, e cioè con quadri, o sculture, o architetture. Pertanto i valori del film sull'arte, o meglio di certi film sull'arte, non sono soltanto indicativi, come vorrebbe il Verdone, sul piano della divulgazione, della didattica: essi oltrepassano quel « cinema come storia della pittura » di cui parla, sia pure con diverso significato, Libero del Libero (3). Si tenga comunque presente che l'articolo di Verdone risale al 1943, quando ancora non esisteva in merito una specifica letteratura, che si sviluppa soltanto nel dopoguerra.

Le « voci » qui ricordate non esauriscono certo la bibliografia sul cinema e le arti figurative: i limiti nei quali si muove il presente ragguaglio sono del resto chiaramente avvertiti dal titolo; tali « voci » possono costituire piuttosto alcuni elementi per una augurabile sistemazione completa della materia. Cosa possibile soltanto sul piano di una vasta collaborazione internazionale, che escluda ogni barriera di lingua e di rapporti culturali.

Guido Aristarco

(1) Raymond Barkan: *Cinema e pittura,* estratto riportato in *Bianco e Nero,* Roma, anno X, numero 7, luglio 1949.

(2) Mario Verdone: *I documentari e i pittori,* in *Cinema* vecchia serie, Roma, anno VIII, numero 171-172, 25 agosto-10 settembre 1943.

(3) Libero de Libero: *Il cinema come storia della pittura,* in *Bianco e Nero,* Roma, anno VI, numero 1, gennaio 1941.

Filmografia

Repertori di film sull'arte sono stati pubblicati in Belgio ad opera di *Les Arts Plastiques* (gennaio 1949, Bruxelles) e da *Lex Beaux Arts* (febbraio 1950, Bruxelles) in occasione dei Congressi Internazionali del Film sull'Arte. L'Unesco ha ristampato nel 1949 a Parigi il quaderno di *Les Arts Plastiques*, accrescendolo e presentandolo in lingua francese e inglese. La presente filmografia è basata pertanto sul lavoro già compiuto in Belgio e in Francia, e aumentata coi dati avuti da varie manifestazioni internazionali, sopratutto dalle Mostre veneziane di arte cinematografica.

Particolare risalto si è dato alla parte italiana, non tanto per i dati piú facilmente a disposizione, quanto per il considerevole contributo dato dai cineasti italiani al progresso e alle affermazioni nel mondo del film sull'arte.

I paesi rappresentati sono saliti dai sedici della filmografia di *Lex Beaux Arts* a ventidue. I titoli da 183 a 273; quelli italiani da 33 a 91.

AUSTRALIA

Namatjira, the Painter — *produzione e distribuzione*: Australian National Film Board, Canberra, 1948 — *caratteristiche*: 35 mm., 20 minuti, colore.

AUSTRIA

Mozart und Salzburg — *produzione*: 1948 — *caratteristiche*: 35 mm.

Die Orgel, Königin Der Instrumente (*L'organo, re degli strumenti*) — *Produzione*: Euram-Film, Vienna, 1948 — *regía di* Peter Steigerwald — *scenario di* Egon Krauss *e* Peter Steigerwald *basato sulla storia del celebre organo di* Antonio Bruckner — *fotografia di* Hebert Thallmayer — *organista*: Walter Pach — *musica di* Wiktor Hruby — *ricostruttore dell'organo*: Wilhem Zika — *suono di* A. Norkus *e* K. Schwarz — *montaggio di* Poldy Pockorny — *coro*: piccoli cantori del capitolo di San Floriano.

Te saxa loquuntur — *produzione*: 1948 — *caratteristiche*: 35 mm.

BELGIO

Agneau Mystique — *produzione e regía di* André Cauvin (54, Rue de la Concorde, Bruxelles), 1939 — *soggetto basato sulla analisi dettagliata del celebre polittico di* Van Eyck — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 10 minuti — *versioni* francese, olandese, inglese.

De Renoir à Picasso — *produzione*: Art et cinéma, 1950 — *regía di* Paul Haesaerts — *fotografia di* D. Sarrade *e* Ch. Abel — *musica di* André Souris — *commento letto da* Pierre Brasseur — *direttore di produzione*: Jean Van Raemdonck.

Ferronnerie d'art (La) — *produzione*: Services de l'Orientation Professionnelle, Bruxelles, 1948 — *regía di* M. Vernaillen — *caratteristiche*: 16 mm — *versioni*: francese, olandese.

Fondateur (Le) — *produzione*: P.D.K., 1946-47 — *regía di* Charles Dekeukeleire — *collaborazione di* Jean Cleinge *e* Carlo Bronne — *musica* di Lucien Deroisy (da temi classici) — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 31 minuti — *versioni*: francese, olandese — *soggetto basato su una sintesi del regno di Leopoldo I e suo prolungamento nel presente.*

Grand'Place de Bruxelles (La) — *produzione*: Lux-Film — *regía di* Gaston Schoukens — *caratteristiche*: 35 mm, 20 minuti — *versioni*: francese, olandese — *soggetto basato sull'architettura e le sculture del Palazzo Comunale di Bruxelles e dei palazzi delle corporazioni.*

Gustave De Smet - René Magritte - Edgard Tytgat — *produzione e regía di* R. Cocriamont, 1946 — *soggetto basato su pitture di tre artisti belgi contemporanei* — *caratteristiche*: 16 mm, tre rulli di cinque minuti.

Heritiers du passé — *produzione*: Ministero della Difesa Nazionale, 1948 — *regía di* Jean Cleinge — *collaborazione di* Charles Abel, Maurice Delattre — *commento di* Paul Fierens — *musica di* Pierre Moulaert — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 22 minuti — *versioni*: francese e olandese — *soggetto basato sulla storia delle libertà nazionali, evocate con opere artistiche del passato.*

Ile de Pâques — *produzione*: C.E.P., Bruxelles, 1935 — *montaggio*: Henri Storck — *scenario e ripresa*: John Ferno — *commento di* Henri Lavachery — *musica di* Maurice Jaubert — *caratteristiche*: 35 mm, 25 minuti — *soggetto basato sugli indigeni e sulle sculture dell'Ile de Pâques.*

Memling — *produzione e regía di* André Cauvin, Bruxelles, 1939 — *soggetto basato sulle opere di Memling di Bruges e Bruxelles* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 10 minuti — *versioni*: francese, olandese, inglese.

Monde de Paul Delvaux (Le) — *produzione*: Séminaire des Arts, Bruxelles, 1947 — *regía di* Henri Storck — *scenario di* René Micha *basato sull'opera di* Paul Delvaux — *commento*: un poema di Paul Eluard — *musica di* André Souris — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 11 minuti.

Nos peintres — *produzione*: Lux-Film, Bruxelles, 1926 — *regía di* Gaston Schoukens — *collaborazione di* Paul Flon — *soggetto basato su una successione di quadri fotografati di maestri fiamminghi, dai primitivi a* Rubens *e* Van Dyck — *caratteristiche*: 35 mm, muto.

Porcelaine de Bruxelles — *produzione*: Services de l'Orientation Professionelle, Bruxelles, 1947 — *regía di* M. Vernaillen — *caratteristiche*: 16 mm.

Regards sur la Belgique ancienne — *produzione*: Office Belgo-Luxembourgeois de Tourisme, 1936 — *regía di* Henri Storck — *collaborazione di* John Ferno, Marcel Deflandre — *commento di* Eric de Hauleville — *musica di* Maurice Jaubert — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 15 minuti — *versioni*: francese, olandese.

Rubens — *regía di* Wagram Saboundian, 1947 — *caratteristiche*: 35 mm.

Rubens — *produzione*: Ministero dell'Istruzione Pubblica e Ministero delle Comunicazioni, 1948 — *regía di* Paul Haesaerts *e* Henry Storck — *collaborazione di* Luc Zangrie *e* Jean van Elsen — *scenario e commento di* Paul Haesaerts — *musica di* Raymond Chevreuille — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 65 minuti — *versioni*: francese, olandese, inglese.

Tervueren, Musée du Congo Belge — *produzione*: Phoebus Film, Bruxelles, 1939 — *regía di* Hélène Schirren — *collaborazione di* Charles Lengnich — *caratteristiche*: 35 mm, 34 minuti.

Thèmes d'inspiration — *produzione*: P.D.K., Bruxelles, 1938 — *regía di* Charles Dekeukeleire — *collaborazione di* François Rents — *commento di* Roger Avermaete — *musica di* Marcel Poot — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 18 minuti — *versioni*: francese, olandese, inglese — *soggetto basato su paesaggi e personaggi di quadri fiamminghi, d'ieri e d'oggi.*

Tour (La) — *regía di* Herman Burton, 1935 — *soggetto basato sulla torre del Palazzo Comunale di Bruxelles* — *caratteristiche*: 35 mm, 10 minuti.

Visite à Picasso — *produzione*: Art et cinéma, 1950 — *regía di* Paul Haesaerts — *fotografia di* Jean Leherissey, Pierre Gudin — *musica di* André Souris, Pierre Froidebise — *commento letto* da Gerard Philipe — *direttore di produzione*: Jean Van Raemdonck.

CANADA

Art pour tous (L') — *produzione e distribuzione*: National Film Board of Canada, 1948 — *carateristiche*: 16 e 35 mm — *versione ridotta* (10 minuti) *dal film* The Living Gallery.

Be Gone Dull Care — *produzione e distribuzione*: National Film Board of Canada, 1949 — *regía di* Norman McLaren — *caratteristiche*: disegno animato basato su improvvisazioni di jazz, 35 mm.

Canadian Landscape — *produzione*: National Film Board, 1941 — *collaborazione di* A. Y. Jakson, Tom Thompson, Emily Carr.

Craftsmen at Work — *produzione*: Governo della Nuova Scozia, 1946 — *caratteristiche*: 16 mm., 16 minuti, colore.

Fiddle De-Dee — *produzione*: National Film Board of Canada, 1947 — *regía di* Norman MacLaren — *caratteristiche*: interpretazione grafica di suoni musicali, 16 mm, 4 minuti, colore.

Klee Wyck — *produzione*: National Film Board of Canada, 1947 — *soggetto basato sulla vita e sulle opere di* Emily Carr *pittore degli indiani della Costa del Pacifico* — *caratteristiche*: 16 mm, 15 minuti, colore.

Little Fantasy — *produzione*: National Film Board, 1946 — *regía di* Norman McLaren — *soggetto basato sul quadro di* Arnold Boeklin *« L'isola della morte »* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 4 minuti.

Living Gallery — *produzione*: National Film Board of Canada in collaborazione con Galleria d'Arte di Toronto, 1948 — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 25 minuti.

Loon's Necklace — *produzione*: Crawley Films, 1948 — *regía di* Crawley — *musica*: indiana — *soggetto basato su una leggenda indiana evocata attraverso maschere originali conservate al Museum of National History, Ottawa* — *caratteristiche*: 16 mm, colore.

Peintres Populaires de Charlevoix — *produzione*: National Film Board of Canada, 1947 — *caratteristiche*: 16 mm, 20 minuti, colore.

Sept Peintres de Quebec — *produzione*: National Film Board of Canada, 1944 — *soggetto basato sulle opere dei pittori* Suzor Côté, Clarence Gagnon, Marc-Aurèle Fortin, Jean-Paul Lemieux, Alfred Pellan, Henri Masson, André Bieler — *caratteristiche*: 16 mm, 20 minuti, colore — *versioni*: francese, inglese, spagnola, portoghese.

Third Dimension — *produzione*: National Film Board of Canada in collaborazione con la Società degli Scultori canadesi, 1947 — *soggetto basato sulle opere degli scultori* Elford Cox, Jacobine Jones, Frances Loring, Florence Wyle, Elizabeth Wood, Emmanuel Hahn, Louis Parent, Dora Wechsler, Philippe Hébert, Walter Allward — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 20 minuti.

Vieux Metiers, Jeunes Gens — *produzione*: National Film Board of Canada, 1947 — *soggetto basato sulle attività della Scuola del Mobile a Montreal* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 22 minuti.

West Wind — *produzione*: National Film Board of Canada, 1944 — *soggetto basato sulle opere del pittore* Tom Thomson *dedicate alla natura* — *caratteristiche*: 16 mm, 10 minuti, colore — *versioni*: inglese, francese, italiana, svedese, olandese.

CECOSLOVACCHIA

Barokni Praha — *produzione*: Kratky Film, Praga, 1945 — *regía di* Karel Plicka — *commento di* George Peuchonier — *musica di* V. P. Mlejnek — *soggetto basato sui monumenti barocchi della vecchia Praga* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 15 minuti — *versioni*: francese, tedesca, inglese, spagnola, polacca.

Duverujte Umelcum! — *produzione*: Kratky Film, Praga, 1947 — *regía di* F. M. Lukas — *soggetto basato sulla attività degli artisti della Accademia di Praga* — *musica di* Klement Slavicky — *caratteristiche*: 35 mm, 13 minuti.

Jindrichuv Hradec — *produzione*: Kratky Film, Praga, 1947 — *regía di* Bohumil Vosahlik — *soggetto basato sulla fortezza di Jindrichuv Hradec* — *collaborazione di* Zdenek Kalista — *commento di* George Peuchonier — *musica di* D. C. Vackar — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 12 minuti — *versioni*: ceca, inglese, francese, spagnola.

Lide Pod Snehem — *produzione*: Statni Film, Praga, 1948 — *regía di* V. Sis — *soggetto basato sulla attività di gruppi folcloristici montanari guidati dall'Istituto d'Arte di Brno* — *musica di* E. Puncochar — *caratteristiche*: 35 mm, 14 minuti.

Ozivena Hlina — *produzione*: Statni Film, Praga, 1949 — *regía di* K. Stripsky — *musica di* A. Moynes — *soggetto basato sull'opera del ceramista* F. Kostka — *caratteristiche*: 35 mm, 16 minuti.

Poklad z Hlubin Staleti — *produzione*: Statni Film, Praga, 1947 — *regía di* Karel Baroch — *musica di* Milos Smatek — *soggetto basato sui tesori raccolti nella biblioteca della Abbazia di Strahov, Praga* — *caratteristiche*: 35 mm, 12 minuti.

Prazsky Hrad — *produzione*: Kratky Film, Praga, 1946-47 — *regia di* Elmar Klos — *collaborazione di* Z. Kalista — *commento di* George Peuchonier — *musica di* Jiri Sust — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 17 minuti — *versioni*: inglese, francese, russa, spagnola, polacca.

Svaty Jiri — *produzione*: Kratky Film, Praga, 1942 — *regia di* Jindrich Brlchta — *commento di* George Peuchonier — *soggetto basato sulla storia culturale e artistica della basilica di San Giorgio, Praga* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm — *versioni*: inglese, francese.

Vestonicke Mysterium — *produzione*: Kratky Film, Praga, 1946-47 — *regia di* Miroslav Hubacek — *collaborazione di* Zebeva e Polik — *commento di* George Peuchonier — *musica di* Miroslav Ponc — *soggetto basato sull'arte preistorica plastica in Moravia e sul mistero della città di Vestonice* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 15 minuti — *versioni*: francese, inglese, ceca.

CINA

Ancient Chinese Paintings in America — *produzione*: Harmon Foundation et China Institute in America — *caratteristiche*: 16 mm, colore.

Art of China — *produzione*: Harmon Foundation, 1932 — *caratteristiche*: 16 mm.

How to paint in the Chinese Way — *produzione*: Harmon Foundation et China Institute in America — *caratteristiche*: 16 mm, colore.

Out of a Chinese Painting Brush — *produzione*: Harmon Foundation et China Institute in America — *soggetto basato sulla attività e la tecnica dell'artista cinese* Shang Su-chi — *caratteristiche*: 16 mm, colore.

Painting a Chinese figure — *produzione*: China Film Enterprises of America — *soggetto basato su disegni eseguiti durante la ripresa dal decano dei disegnatori cinesi* Yeh Chien-yu — *caratteristiche*: 16 mm, colore.

Painting the Chinese Landscape — *produzione*: China Film Enterprises of America — *soggetto basato su paesaggi cinesi visti da vari artisti* — *caratteristiche*: 16 mm, colore.

DANIMARCA

Fantasia su «Guernica» — *produzione e regia di* H. Hernst e F. Ostergren — *soggetto basato su* «Guernica» *di* Picasso — *caratteristiche*: 16 mm, muto.

Kunstskatte fra Wien — *produzione*: Dansk Kulturfilm, Copenhague, 1948-49 — *regía di* Carl Otto Petersen — *collaborazione di* Aen Jensen, Lars Rostrup, Bovesen, E. Zahle — *soggetto basato sulle opere d'arte viennesi esposte a Copenhague* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, metri 462 — *versioni*: francese, danese, inglese.

Landsbykirken (*Chiesa di campagna*) — *produzione*: Dansk Kuturfilm, *in collaborazione con la* Preben Frank Film, 1947-48 — *regía e supervisione di* Carl Theodor Dreyer *in collaborazione con* Victor Hermansen, Bernhardt Jensen, H. Lönbard Jensen — *musica di* Svend Erik Tarp — *fotografia di* Preben Frank — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 384 metri — *versioni*: francese, danese, inglese.

Shaped by Danish Hands — *produzione*: Governement Film Committee, Copenhague, 1947-48 — *regía di* Hagen Hasselbach — *collaborazione di* Erik Thielst — *musica di* Leif Keyser — *soggetto basato sull'arte industriale danese* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 462 metri — *versioni*: francese, inglese, danese.

Thorvaldsen — *produzione*: Dansk Kultur Film, Copenhague, 1948-49 — *regía di* Carl Theodor Dreyer *e* Preben Frank — *fotografia di* Preben Frank — *collaborazione di* Erik Tusen, Sigurd Schultz — *musica di* Svend Erik Tarp — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, metri 280 — *versioni*: francese, danese, inglese — *soggetto basato sull'opera dell'artista danese* Berbel Thorvaldsen (n. 1770 - m. 1844).

FINLANDIA

Picasso — *produzione*: Kuru Films, 1950 — *soggetto basato su opere di* Picasso — *caratteristiche*: 35 mm.

FRANCIA

Alger foyer d'art — *produzione*: Francol-Film, 1949 — *laboratorio*: Eclair, Epinay sur Seine — *fotografia di* R. Picon-Borel — *assistente*: J. Fogel — *consigliere artistico*: Jean Alazard — *montaggio*: J. Ray — *soggetto basato sulle opere d'arte del Museo di Algeri* — *caratteristiche*: 35 mm.

Art de la caricature (*L'*) — *regía di* Reinach — *prod.*: Dauman Soc. France Jupiter 1948 — *soggetto basato sui principali caricaturisti di ieri e di oggi: dai Greci ed Egiziani, fino a Goya, Daumier, Poulbot, Effel, ecc.* — *caratteristiche*: 35 mm., 22 min.

Arts du feu (Les) — *produzione e distribuzione*: Direzione Generale Cinematografia, 1941 — *soggetto basato sulla lavorazione artistica del ferro e del vetro* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm.

Aubusson — *regía*: Jean Lods — *prod.*: Les Films du Compas, 1946 — *soggetto basato sulla realizzazione di una tappezzeria, dal suo primo progetto fino alla sua totale esecuzione* — *caratteristiche*: 11 mm., colore.

Braque — *produzione*: Films du Temps, C.A.P.A.C., 1950 — *soggetto di* S. Furnet — *regía di* A. Bureau e F. Duran — *musiche di* Bach *dirette da* R. Furnet — *concorso di* Arletty.

Cesarée — *prod. e distrib.*: J. K. Raymond-Millet, 1949 (7, rue Mazarine, Paris 6e) — *regía*: J. G. Huisman — *soggetto basato sui resti archeologici d'una città romana (Cherchell), nell'Africa del Nord* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm., 18 min.

Charmes de l'Existence (Les) — *produzione*: Films de S. Germain des Prés, 1950 — *regía di* J. Gremillon e P. Kast — *testo e selezione musicale di* Jean Gremillon — *soggetto basato sulle opere dei saloni di pittura* dal 1860 al 1910.

Delaherche — *regía*: Jean Benoit-Lévy — *collabor.*: René Chavance — *commento*: idem, 1937 — *soggetto basato sul lavoro dei ceramisti* — *caratteristiche*: 35 mm., 18 min.

École de Barbizon — *prod. e distrib.*: Films de Cavaignac (92, Champs-Elysées, Paris), 1947 — *regía*: Marco de Gastyne — *soggetto basato sul ricordo dei grandi pittori del XIX sec. che costituiscono la scuola di Barbizon* — *caratteristiche*: 35 mm., 36 min.

Evangile de la Pierre — *prod. e distr.*: Capac (26, rue Lafitte, Paris), 1949 — *regía*: André Bureau — *commento*: Daniel Rops — *musica*: J. Chailley — *soggetto basato su episodi della Vita di Cristo, illustrati dalle opere d'arte delle cattedrali francesi* — *caratteristiche*: 35 mm., 25 min.

Gauguin — *produzione*: Panthéon Bramberger, 1950 — *soggetto di* Gaston Diehl — *regía di* Alan Resnais.

Gisants (Les) — *regía*: Jean-François Nöel, 1949 — *soggetto basato sulla scultura funeraria francese dal XII al XVII secolo* — *caratteristiche*: 35 mm., 16 min.

Harmonie de France — *regía*: Louis Cuny — *prod.*: Célia Films — *soggetto basato sull'architettura francese esemplificata attraverso i secoli (Versailles, il Trianon, ecc.)* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm., 15 min.

Images Gothiques — *prod.*: Films Maurice Cloche — *distrib.*: Interfrance Film (25, rue Quentin Bauchart, Paris) 1948 — *soggetto basato sull'evoluzione della scultura gotica in Francia, dalla rappresentazione delle piante fino allo stile della cattedrale di Reims* — *regía*: Maurice Cloche — *caratteristiche*: 35 mm., 9 min.

Images Médiévales — *prod. e distrib.*: Coopérative Générale du Cinéma Français (79, Champs-Elysées, Paris), 1949 — *regía*: W. Novik — *soggetto basato sulle miniature dei secoli XIV e XV* — *caratteristiche*: 35 mm., 18 min.

Islam — *prod. e distrib.*: J. K. Raymond-Millet, 1949 — *regía*: G. Regnier — *Collab.*: G. Marçais — *soggetto basato sull'arte musulmana in Algeria, in Tunisia, nel Marocco e in Ispagna* — *caratteristiche*: 35 mm., 20 min.

Jardin de la France (Au) — *regía*: Maurice Cloche — *distrib.*: Regina Distribution, 1938 — *soggetto basato sui principali castelli costruiti nel corso dei secoli XV, XVI, XVII sulle rive della Loira* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm., 33 min.

Kandinsky — *regía*: Charles Estienne — *collab.*: Jean-Claude Sée, Aurel, 1949 — *caratteristiche*: 35 mm.

Lenôtre — *regía*: Jean Tedesco — *distrib.*: Eclair Journal, 1938 — *soggetto basato sull'opera di Lenôtre nei principali castelli del XVII secolo.* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm., 22 min.

Maillol — *regía*: J. Lods — *commento*: Claude Roy — *prod.*: I.D.H.E.C., 1944. — *soggetto basato su Maillol, e sulla sua esistenza a Banyuls* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm., 22 min.

Malfray — *regía*: Gaston Diehl, Robert Hessens, Alain Resnais — *commento*: Gaston Diehl — *musica*: Pierre Barbaud — *prod.*: Les Amis de l'Art, 1948 — *soggetto basato sull'opera del grande scultore* — *caratteristiche*: 16 mm., 16 min.

Marinot — *regía*: Jean Benoit-Lévy — *collab.*: René Chavance — *commento*: idem, 1937 — *soggetto basato sulla vita e sopratutto sull'opera di Marinot; l'artista al lavoro* — *caratteristiche*: 35 mm., 20 min.

Matisse — *regía*: Campaux — *commento*: Jean Cassou — *prod.*: *Comp.* Gén. Cinématographique, 1945 — *soggetto basato sull'opera del grande pittore* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm., 22 min.

1848 — *produzione*: Cooperative generale du cinéma, 1949 — *regía di* Victoria Spiri Mercanton *e* de La Mure — *fotografia di* André Dumaître — *effetti speciali*: Henri Ferrand — *musica di* Guy Bernard — *testo di* Pierre Cour-

tade *detto da* Bernard Blier — *soggetto basato sul 1848 a Parigi, ricostruito attraverso le stampe dell'epoca e i disegni di* Daumier — *caratteristiche*: 35 mm.

Miro — *regía*: Charles Estienne — *collab.*: Jean-Claude Sée, Aurel, 1949 — *caratteristiche*: 35 mm.

Mont Saint-Michel (Le) — *regía*: Mauriche Cloche, 1936 — *soggetto basato sulla storia della costruzione e sulla presentazione completa del celebre monumento* — *caratteristiche*: 29 min.

Musée du Louvre: *antiquités egyptiennes (Le)* — *regía*: Henri Membré — *prod.*: Office Franç. du Film d'Art et d'Histoire — *distrib.*: Comp. Franç. du Film Doc., 1938 — *caratteristiche*: 35 mm., 22 min.

Provence de Paul Cezanne (La) — *regía*: Pierre Céria — *prod.*: Films de France, 1946 — *soggetto basato sulla vita di Cézanne, e sui rapporti fra la sua opera e il paesaggio provenzale* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm., 15 min.

Porcelaine de Sèvres — *distrib.*: U.G.C. (104, Champs-Elysées, Paris) — *regía*: Lefèvre — *soggetto basato sulla storia della fabbricazione della porcellana in Francia* — *caratteristiche*: 35 mm., 17 min.

Rodin — *regía*: René Lucot — *prod.*: Artisans d'Art du Cinéma — *distrib.*: Comp. Franç. du Film Doc., 1942 — *soggetto basato sulla vita e l'opera dello scultore* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm., 29 min.

Rousseau - Le Douanier — *produzione*: Ecrans Modernes, 1950 — *regía di* Lo Duca — *testo di* Gabert *e* Lo Duca *letto da* Jean Davy — *musica di* Edgar Bischoff *ed* Henri Rousseau (« Clémence ») — *fotografia*: H. *e* D. Sarrade.

Rubens et son temps — *regía*: René Huygues — *prod.*: Fabri — *distr.*: Cavaignac, 1938-39 — *soggetto basato su uno studio storico dei principali pittori fiamminghi, sopratutto di Rubens, dalle opere del Museo del Louvre* — *caratteristiche*: 35 mm., 11 min.

Tailleurs d'images (Nos) — *regía*: René Lucot — *prod.*: Artisans d'Art du Cinéma — *distrib.*: Comp. Franç. du Film Doc., 1943 — *soggetto basato sui principali scultori contemporanei*: *Despiau, Wlérick, Belmondo, ecc.* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm., min. 20.

Tapisseries de France — *regía*: Jean Tedesco — *prod.*: Cavaignac, 1942 — *soggetto basato sulla tappezzeria di Angers, e le prime ricerche di Lurçat* — *caratteristiche*: 35 mm., 22 min.

Toulouse-Lautrec — *produzione*: « Les Amis de l'Art » - Pierre Braunberger, 1950 — *soggetto e regía di* Robert Hessens.

Van Gogh — *regía*: Gaston Diehl, Robert Hessens, Alain Resnais — *commento*: Gaston Diehl — *musica*: Jacques Besse — *prod.*: Films du Panthéon, 1948 — *soggetto basato sulla vita di Van Gogh attraverso la sua opera, le sue concezioni plastiche e sentimentali* — *caratteristiche*: 35 mm., 16 min.

Vie tragique di Maurice Utrillo — *regía di* Gaspard-Huit — *soggetto basato sulla biografia di* Utrillo — *concorso dell'attore* Jean Vinci — *caratteristiche*: 35 mm.

Village dans Paris (Un) — *regía*: Petit — *distrib.*: Air Film — *caratteristiche*: 35 mm.

GERMANIA

Commedia in porcellana (L'arte del Bustelli) — *produzione*: Filmstudio Lechebusch - monaco di Baviera, 1950 — *regía di* Carlo Lamb — *soggetto basato sulle porcellane di* Bustelli.

Der Film Entdeckt Kunstwerke Indianischer Verzeit (Il film scopre opere d'arte dell'antichità indiana) — *regía di* Hans Curlis — *fotografia di* Otto Curlis — *musica di* Olaf Bionert — *lunghezza*: m. 375 — *girato in* Perù.

Ernest Barlach (Il lottatore) — *produzione*: Alfred Ehrhardt Film, 1949 — *regía di* Alfred Ehrhardt — *caratteristiche*: 35 mm.

Ernest Barlach (Il vincitore) — *produzione*: Alfred Ehrhardt Film, 1949 — *regía di* Alfred Ehrhardt — *caratteristiche*: 35 mm.

Giuochi di porcellane — *regía di* Carl Lamb, 1949 — *caratteristiche*: 35 mm.

Gottes Mutter (Dies) — *produzione*: Alfred Ehrhardt Film, 1949 — *regía di* Alfred Ehrhardt — *caratteristiche*: 35 mm.

GRAN BRETAGNA

Apocalypse (The) or The Revelation of St. John — *produzione*: H. G. Casparius, London, 1949 — *soggetto basato su stampe di* Albert Dürer — *caratteristiche*: 35 mm. 14 minuti.

Architects of England — *produzione*: Strand Film Co. - British Council, London, 1942 — *soggetto basato su opere di architetti inglesi dall'epoca « Early English » ai nostri giorni* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 14 minuti.

Beginnings of History — *produzione*: Crown Film Unit — *soggetto basato su attività dell'uomo preistorico, fino all'epoca romana* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 52 minuti.

Colour in clay — *produzione*: Gaumont British Instructional, 1941 — *soggetto basato sulla preparazione delle ceramiche* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 12 minuti, colore. — *versioni*: inglese, francese, olandese, spagnola.

Development of the English Town — *produzione*: Gaumont British Instructional — *soggetto basato sull'urbanismo in Inghilterra, dai romani ai nostri giorni* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 19 minuti.

Five Towns — *produzione*: Central Office of Information, 1948 — *soggetto basato sull'industria del vetro* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 28 minuti.

Gothic Arch (The) — *produzione*: Gateway Film Productions, 1947, — *regía di* Hugh Baddeley — *collaborazione di* John Ganderson *e* Lewis Minter — *commento di* Clement W. Bending — *caratteristiche*: 16 mm, 6 minuti, muto.

Out of Chaos — *produzione*: Sydney Box, Two Cities Films, 1945 — *regía di* Jill Craigie — *collaborazione di* sir Kenneth Clark *e* Eric Newton — *soggetto basato sulla attività durante la guerra dei pittori inglesi* Paul Nash, Anthony Cross, Henry Moore, Stanley Spencer — *caratteristiche*: 35 mm, 28 minuti.

Rivista Inglese n. 4 — *distribuzione*: British Council — *soggetto basato sulla modernizzazione delle industrie della ceramica* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm.

St Paul's Cathedral — *produzione*: Merton Park Studios — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 15 minuti.

Pottery in the Gold Coast — *produzione*: Exploitation Films, 1946 — *soggetto basato sulla attività di giovani studenti africani della Costa d'Oro, collegio di Achimota* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 11 minuti.

Sculture del Museo Vittoria e Alberto — *produzione*: 1950 — *soggetto basato su lavori sperimentali del* « Victoria and Albert museum ».

This Modern Age —*produzione*: This Modern Age, 1948 — *soggetto basato su un dibattito attorno alla sensibilità estetica inglese* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 22 minuti.

Westminster Abbey — *produzione*: Inspiration Pictures, 1945 — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 15 minuti.

HAITI

Primitive Artists of Haiti — *produzione*: Films Benoit, De Tonnancour, Montreal, 1948 — *soggetto basato sul lavoro del Centro d'Arte di Port-au-Prince e sull'opera del « primitivo » Laïtiano Hipolyte.*

INDIA

Indian Art throught the Ages — *produzione*: Films Division Government of India, Bombay, 1949 — *regía di* B. Bhavnani — *commento di* Karl Khandhalavala — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 10 minuti.

Indian Handscrafts n. 1 — *produzione*: Informations Film of India, 1944 — *soggetto basato su opere d'artigianato indiane* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 12 minuti.

Indian Handscrafts n. 2 — *produzione*: Informations Film of India, 1944 — *soggetto basato su opere d'artigianato indiane* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 12 minuti.

Our Heritage n. 1 — *produzione*: Information films of India, 1943 — *soggetto basato su architetture e sculture dell'India meridionale dal VII al XVII secolo* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 19 minuti.

Our Heritage n. 2 — *produzione*: Information Films of India, 1943 — *soggetto basato su architetture e sculture dell'India centrale e settentrionale dal XII al XVIII secolo* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 15 minuti.

Saga in Stone — *produzione*: Films Division, Government of India, 1949 — *soggetto basato su sculture indiane del Sud* — *regía di* M. Bhavnani — *commento di* Karl Khandhalawala — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 10 minuti.

ITALIA

Anatomia del colore — *produzione*: Fortuna Film, 1948 — *regía di* Attilio Riccio *ed* Emilio Cecchi — *soggetto basato sul lavoro dell'Istituto del Restauro* — *caratteristiche*: 35 mm, 10 minuti.

Ancilla Domini — *produzione*: Istituto Beato Angelico, Roma, 1949 — *soggetto basato su opere d'arte sacra* — *caratteristiche*: 35 mm.

Andrea Mantegna — *produzione*: Incom, Roma, 1943 — *regía di* Carlo Malatesta — *consulenza di* Alberto Savinio — *caratteristiche*: 35 mm.

Architettura barocca a Roma — *produzione*: Cineteca Scolastica, Roma, 1941 — *regía di* Mario Costa — *scenario di* Valerio Mariani (1) — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 11 minuti, 745 metri

(1) Lo scenario di Valerio Mariani per il film *Architettura barocca a Roma* è stato pubblicato integralmente in « Bianco e Nero », V, n. 7, Roma, 1941.

Armonie lucchesi — *produzione*: D. Indipendenti, 1949 — *soggetto basato su opere d'arte a Lucca* — *caratteristiche*: 35 mm.

Arte contemporanea — *produzione e regía di* Francesco Pasinetti, 1948 — *commento di* Rodolfo Pallucchini — *musica di* Gino Gorini — *caratteristiche*: 35 mm, 10 minuti.

Arte cosmatesca — *produzione*: Cineteca Scolastica, Roma — *regía di* Vincenza Sorelli — *caratteristiche*: 35 mm, 20 minuti, 628 metri.

Arte profana agli Uffizi — *produzione e regía di* F. Mantovani, 1949 — *soggetto basato su opere conservate alla Galleria degli Uffizi di Firenze* — *caratteristiche*: 35 mm.

Assisi — *produzione*: Cines, Roma, 1932 — *regía di* Alessandro Blasetti — *caratteristiche*: 35 mm.

Basiliche cristiane — *produzione*: Cineteca Scolastica, Roma — *scenario di* Emilio Lavagnino — *caratteristiche*: 35 mm, 765 metri.

Botticelli — *produzione*: Studio Italiano di Storia dell'Arte, Firenze, 1948 — *regía di* Giuliano Betti — *collaborazione di* Aldo Angelici e Pietro Cristofani — *commento di* Carlo Ludovico Ragghianti — *musica di vari autori* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 10 minuti — *versioni*: italiana, francese, inglese.

Canova — *produzione*: Cristallo Film, 1950 — *regía di* Ancillotto *e* Fini — *consulenza artistica* di Giuseppe Mazzotti.

Cantico delle creature — *produzione*: Istituto Nazionale Luce, 1943 — *regía di* Luciano Emmer — *soggetto basato sugli affreschi di* Giotto *ad Assisi* — *caratteristiche*: 35 mm.

Carpaccio — *produzione*: Universalia, 1948 — *regía di* Umberto Barbaro — *commento di* Roberto Longhi — *fotografia di* Ubaldo Marelli — *musica di antichi autori adattata da* Carlo Jachino — *caratteristiche*: 35 mm, 11 minuti.

Castel Sant'Angelo — *produzione*: Universalia, Roma, 1945 — *regía di* Alessandro Blasetti — *caratteristiche*: 35 mm.

Ceramiche umbre — *produzione*: *Geo Tapparelli,* Lux Film, 1949 — *regía di* Glauco Pellegrini — *fotografia di* Giovanni Ventimiglia — *musica di* Giorgio Graziosi — *caratteristiche*: 35 mm, Ferraniacolor.

Cieli di Tiepolo — *produzione*: Lux Film, 1947-48 — *regía di* Giorgio Graziosi — *fotografia di* Augusto Jannarelli — *soggetto basato sulle opere del* Tiepolo — *caratteristiche*: 35 mm.

Città Eterna — produzione: Lux Film, 1947-48 — *regía di* Romolo Marcellini — *fotografia di* Romolo Garroni — *soggetto basato su Roma (con elementi tratti da altri documentari della Lux Film, diretti da* Marcellini) — *caratteristiche*: 35 mm, sola edizione francese.

Città senza tempo (Pompei) — produzione: Phoenix, 1948 — *regía di* Giuliano Tomei — *soggetto basato sulle rovine di Pompei — caratteristiche*: 35 mm, 364 metri.

Colonna Traiana — produzione: Cineteca Scolastica, 1947 — *collaborazione di* Valerio Mariani — *caratteristiche*: 35 mm, 340 metri.

Corteo dei Re Magi — produzione: 1950 — *regía di* Giampiero Pucci — *soggetto basato su affreschi di* Benozzo Gozzoli — *caratteristiche*: 35 mm.

Demoniaco nell'arte (Il) — produzione: 1950 — *regía di* Carlo Castelli Gattinara — *scenario di* Enrico Castelli Gattinara *ed* Enrico Fulchignoni — *soggetto basato su opere d'arte fiamminghe* (Bosch, Bruegel, Grünewald, *ecc.*) — *musica di* Roman Vlad — *caratteristiche*: 35 mm.

Deposizione di Raffaello Sanzio — produzione: Studio Italiano di Storia dell'Arte-Iceas, Firenze, 1948 — *regía di* Giuliano Betti — *collaborazione di* Aldo Angelici *e* Pietro Cristofani — *commento di* Carlo Ludovico Ragghianti *musica di vari autori — caratteristiche*: 16 e 35 mm, 12 minuti.

Dramma di Cristo — produzione: Panda Film, 1940 (seconda edizione 1948) — *regía di* Luciano Emmer *ed* Enrico Gras — *commento tratto dal* Vangelo — *musica registrata (seconda edizione di* Roman Vlad) — *soggetto basato sugli affreschi di* Giotto *a Padova — caratteristiche*: 35 mm, 11 minuti, prima edizione ritirata.

Duomo di Milano — produzione: Universalia, Salvo d'Angelo, 1947 — *regía di* Alessandro Blasetti — *scenario di* Alessandro Blasetti, Valerio Mariani, Andrea Lazzarini — *musica di* Enzo Masetti — *caratteristiche*: 35 mm, 12 minuti.

Esperienza del cubismo — produzione: Geo Taparelli, Lux Film, 1949 — *regía di* Glauco Pellegrini — *soggetto di* Rodolfo Sonego — *fotografia di* Antonio Schiavinotto — *consulenza artistica di* Renato Guttuso — *musica di* Luigi Dallapiccola — *caratteristiche*: 35 mm.

Eterna ispiratrice — produzione: Magis Film — *regía di* Giampiero Pucci — *soggetto basato sulle opere d'arte ispirate dalla Madonna — caratteristiche*: 35 mm.

Fabbrica di San Pietro — *produzione*: Lux Film, 1947-48 — *regia di* Romolo Marcellini — *fotografia di* Romolo Garroni — *soggetto basato sulla storia della costruzione della Basilica di San Pietro* — *caratteristiche*: 35 mm.

Gattapone da Gubbio — *produzione*: Cineteca Scolastica, Roma, 1943 — *regia di* Glauco Pellegrini — *scenario di* A. Bertini Calosso — *caratteristiche*: 35 mm, 415 metri.

Gemma orientale dei Papi (*La*) — *produzione*: Universalia, Salvo d'Angelo, 1948 — *regia di* Alessandro Blasetti — *soggetto basato sull'arte bizantina a Roma* — *scenario di* Alessandro Blasetti *e* Andrea Lazzarini — *musica di* Enzo Masetti — *caratteristiche*: 35 mm, 12 minuti.

Giorno della salute (*Il*) — *produzione*: Universalia Film, Salvo D'Angelo, Roma, 1948 — *regia di* Francesco Pasinetti — *fotografia di* Paolo Gregorig — *collaborazione di* Gian Luigi Polidoro, Cesare Ardolino, Giuseppe Dalla Torre — *commento di* Francesco Pasinetti *detto da* Gino Cervi — *musica di* G. F. Malipiero *diretta da* Fernando Previtali — *soggetto basato sulla Chiesa di Santa Maria e la sua storia* — *caratteristiche*: 35 mm, 19 minuti.

Giotto. La Cappella degli Scrovegni — *produzione*: Cineteca Scolastica, 1943 — *regia di* Glauco Pellegrini — *caratteristiche*: 35 mm, 415 metri.

Giudizio di Michelangelo (*Il*) — *produzione*: A.T.A. Film, 1949 — *soggetto basato sul Giudizio Universale di* Michelangelo, *Cappella Sistina, Roma* — *caratteristiche*: 35 mm.

Goya — *produzione*: Amidei, 1950 — *regia di* Luciano Emmer — *musiche scelte ed eseguite alla chitarra da* Andrea Segovia — *commento di* Emilio Cecchi — *caratteristiche*: 35 mm.

Guerrieri — *produzione*: 1943 — *regia di* Luciano Emmer — *soggetto basato su opere di* Simone Martini, Piero della Francesca, Paolo Uccello — *caratteristiche*: 35 mm.

Incontri con Roma — *produzione*: Lux Film, 1948 — *regia di* Vittorio Carpignano — *soggetto di* Giulio Macchi *basato sulle opere di artisti stranieri a Roma* — *fotografia di* Carlo Nebiolo — *caratteristiche*: 35 mm.

Leggenda di S. Orsola — *produzione*: Panda Film, 1948 — *regia di Luciano* Emmer *ed* E. Gras — *soggetto basato sulle pitture di* Carpaccio — *commento di* Jean Cocteau *e* Diego Fabbri — *musicha di* Roman Vlad — *caratteristiche*: 35 mm, 11 minuti — *versioni*: francese, italiana, inglese.

Lezione di geometria — *produzione*: Lux, 1948 — *regía di* Virgilio Sabel — *soggetto e commento di* Leonardo Sinisgalli — *caratteristiche*: 35 mm.

Lorenzo il Magnifico — *produzione*: Studio Italiano di Storia dell'Arte, 1949 — *soggetto basato su opere d'arte dell'epoca di* Lorenzo il Magnifico — *commento di* Carlo Ludovico Ragghianti — *caratteristiche*: 35 mm.

Maestri della caricatura — *produzione*: Fardin, Venezia, 1949 — *regía di* Gian Luigi Polidoro *e* Cesare Ardolino — *commento di* Gino Visentini — *caratteristiche*: 35 mm.

Magna Grecia — *produzione*: Phoenix Film, 1949 — *regía di* Giuliano Tomei — *caratteristiche*: 35 mm, 293 metri.

Magnasco — *produzione*: Appiani - International Film Ligure, 1950 — *regía di* Nicola Barone — *fotografia di* Andrea Miano — *musica* di Mario Moretti.

Michelangelo da Caravaggio — *produzione*: Incom, Roma, 1943 — *regía di* Raffaele Saitto — *consulenza di* Valerio Mariani — *caratteristiche*: 35 mm.

Mistero di Leonardo — *produzione*: Lux Film, 1947-48 — *regía di* Pietro Francisci — *fotografia di* Angelo Jannarelli — *soggetto basato sulle opere di* Leonardo da Vinci — *caratteristiche*: 35 mm.

Moneta romana — *produzione*: A.T.A. Film, 1949 — *soggetto basato sulle antiche monete romane* — *caratteristiche*: 35 mm.

Monumenti italiani e la guerra (I) — *produzione*: Cineteca Scolastica, Roma, 1947 — *caratteristiche*: 35 mm, 710 metri.

Nasce il Romanico — *produzione*: Cittadella Film, Parma — Lux Film, Roma, 1948 — *regía di* Antonio Marchi — *fotografia di* Ubaldo Marelli — *caratteristiche*: 35 mm, Gran Premio al Festival del Film sull'arte di Bruxelles, 1950.

Nave di San Pietro (La) *produzione*: Lux Film, 1947-48 — *regía di* Romolo Marcellini — *fotografia di* Romolo Garroni — *caratteristiche*: 35 mm.

Olimpico (L') — *produzione*: Franceschetti-Vafra Film-Lux Film, 1948 — *regía di* G. Paolo Vajenti — *collaborazione di* L. Franceschetti M. Dalla Pozza, L. Magagnato — *soggetto basato sul Teatro Olimpico di Vicenza costruito dal* Palladio *nel* 1580 — *caratteristiche*: 35 mm, 14 minuti

Ombre sull'Appia — *produzione*: Arco, Roma, 1948 — *regía di* Carlo Capriata — *musica di* Roman Vlad *diretta da* Franco Ferrara — *caratteristiche*: 35 mm, 11 minuti.

Paestum — *produzione*: Cines, Roma, 1932 — *regía di* F. M. Poggioli — *caratteristiche*: 35 mm.

Palazzo dei Dogi — *produzione*: 1947 — *regía di* Francesco Pasinetti — *caratteristiche*: 35 mm.

Palladio — *produzione*: Cristallo Film, 1949 — *soggetto basato su architetture del* Palladio — *caratteristiche*: 35 mm.

Paradiso terrestre — *produzione*: Panda Film, 1940 (prima edizione), 1948 (seconda edizione) — *regía di* Luciano Emmer *ed* Enrico Gras — *musica di* Roman Vlad (seconda edizione) — *caratteristiche*: 35 mm, 11 minuti, prima edizione ritirata.

Parliamo del naso — *produzione*: Geo Taparelli-Lux Film, 1949 — *regía di* Glauco Pellegrini — *fotografia di* Marelli — *caratteristiche*: 35 mm.

Passione di Memling (La) — *regía di* Carlo Castelli Gattinara, 1950 — *soggetto di* Enrico Castelli Gattinara *basato sul trittico* « L'agnello mistico » *di* J. Van Eyck *e sul quadro* « Passione di Cristo » *di* Hans Memling — *musica di* Roman Vlad — *caratteristiche*: 300 m.

Passione secondo San Matteo — *produzione*: Campidoglio, 1949 — *regía di* Ernst Marischka — *fotografia di* Vich e Barboni — *suono di* Kurt Dobrawskj — *cantanti*: Gabriella Gatti, Luisa Ribacchi, Gino Sinimberghi, Boris Christoff, Graziella Sciutti, Sergio Bruscantini — *cori e orchestra dell'*Accademia di S. Cecilia — *direttore dei cori*: Bonaventura Somma — *direttore d'orchestra*: Herbert Von Karajan — *musica di* G. S. Bach — *soggetto basato sul commento visivo dell'Oratorio di Bach, con opere d'arte del* XV, XVI e XVII secolo — *caratteristiche*: 35 mm, lungometraggio.

Piazza Navona — *produzione*: 1948 — *regía di* Francesco Pasinetti — *caratteristiche*: 35 mm.

Piazza San Marco — *produzione*: Europeo Film, 1947 — *regía* di Francesco Pasinetti — *fotografia di* Antonio Schiavinotto — *musica di* G. F. Malipiero — *caratteristiche*: 35 mm.

Piazza San Pietro — *produzione*: Lux Film, Roma, 1947-48 — *regía di* Romolo Marcellini — *fotografia di* Romolo Garroni — *caratteristiche*: 35 mm.

Piero della Francesca — *produzione*: 1949 — *regía di* Luciano Emmer — *caratteristiche*: 35 mm.

Pittori impressionisti — *produzione*: Europeo Film, 1948 — *regía di* Francesco Pasinetti — *fotografia di* Paolo Gregorig — *commento di* Gino Visentini — *musica di* Gino Gorini — *caratteristiche*: 35 mm.

Pittori del '300 bolognese — *produzione*: Libertas Film, 1950 — *regía di* Gaspare Gozzi *e* Lamberto Priori — *caratteristiche*: 35 mm.

Romantici a Venezia — *produzione*: Salvo D'Angelo-Universalia, 1948 — *regía di* Luciano Emmer *e* Enrico Gras — *commento italiano di* Diego Fabbri *e francese di* Jean Cocteau — *musica di* Roman Vlad — *caratteristiche*: 35 mm, 10 minuti.

Romantici lombardi — *produzione*: Incom, Roma, 1943 — *regía di* Carlo Malatesta — *soggetto basato su opere di pittori italiani dell'Ottocento* — *caratteristiche*: 35 mm.

Pitture di Botticelli — *produzione*: Italcinecolor, 1949 — *regía di* Luigi Cristiani — *fotografia di* Armando Nannuzzi — *soggetto basato su opere di* Botticelli — *caratteristiche*: 35 mm, colore (sistema additivo Cristiani-Mascarini).

Presepe (Il) — *produzione*: Cineteca Scolastica, 1943 — *collaborazione di* Valerio Mariani — *caratteristiche*: 35 mm, 410 metri.

Rimembranze Medicee — *produzione*: Italcinecolor, 1949 — *soggetto basato su opere d'arte del tempo dei Medici* — *caratteristiche*: 35 mm, colore.

Risveglio di Primavera — *produzione*: Lux Film, 1947-48 — *soggetto di* Pietro Francisci *basato su opere di grandi pittori* (Goya, Caravaggio, Rubens, Fragonard, *ecc.*) — *regía di* Giorgio Graziosi — *fotografia di* Augusto Jannarelli — *caratteristiche*: 35 mm.

Rouault (in *Settimana Incom*) — *cinecorrispondenza da Parigi sulla distruzione di parte delle opere di Rouault compiuta dall'autore* — *caratteristiche*: 35 mm, 3 minuti.

Sandro Botticelli — *produzione* Incom, 1943 — *regía* di Alberto Pozzetti — *consulenza di* Matteo Marangoni — *caratteristiche*: 35 mm.

Santa Cecilia, regina delle armonie — *produzione*: Di Nitto Film, 1949 — *soggetto basato sulle opere d'arte ispirate da S. Cecilia* (Raffaello, Domenichino, Francia, Dolci, Maderno, Donatello) — *caratteristiche*: 35 mm.

Santa Maria della Salute — *produzione e regía di* Ugo de Rossi, 1949 — *fotografia di* Antonio Schiavinotto *e* Giuseppe Caracciolo — *soggetto basato sulla Basilica di S. Maria della Salute di Venezia* — *caratteristiche*: 35 mm.

Scultore Manzú (Lo) — *produzione*: Lux, 1950 — *regía di* Glauco Pellegrini — *fotografia di* Romolo Garroni — *musica di* Roman Vlad.

Scuola dei pittori — produzione: Fortuna Film — *regía di* Romolo Marcellini — *caratteristiche*: 35 mm, 10 minuti

Scuola del mosaico — produzione: Lux Film, 1947-48 — *regía di* Romolo Marcellini — *fotografia di* Romolo Garroni — *soggetto basato sulla scuola del mosaico in Vaticano — caratteristiche*: 35 mm.

Sicilia ellenica — produzione: Phoenix Film, 1949 — *regía di* Guido Manera — *caratteristiche*: 35 mm, 330 metri.

Sinfonia piranesiana — produzione: Incom, 1943 — *regía di* Edmondo Cancellieri — *soggetto di* Valerio Mariani *basato su stampe del* Piranesi — *caratteristiche*: 35 mm.

Sulla cupola di San Pietro — produzione: Universalia — *regía di* Alessandro Blasetti — *caratteristiche*: 35 mm.

Sulla via di Damasco — produzione: Universalia — *regía di* Luciano Emmer *ed* Enrico Gras — *caratteristiche*: 35 mm, 10 minuti.

Testamento dei poveri — produzione e regía di Guido Guerrasio, 1950 — *fotografia di* Edmondo Albertini — *musica di* Gino Marinuzzi.

Tibet proibito — produzione, regía e fotografia di Pietro F. Mele, 1949 — *soggetto basato sulla vita, il folclore, le architetture, i monasteri del Tibet, riprese durante la spedizione Tucci nel Tibet centrale — commento di* Giuseppe Tucci — *musiche e canti originali del Tibet — caratteristiche*: 16 mm, colore (Anscolor).

Tintoretto — produzione: Incom, Roma, 1943 — *regía di* Edmondo Cancellieri — *consulenza di* Rodolfo Pallucchini — *caratteristiche*: 35 mm.

Tombe dei Papi — produzione: Lux Film, 1947-48 — *regía di* Romolo Marcellini — *soggetto basato sulle tombe dei papi della Basilica di San Pietro — fotografia di* Romolo Garroni — *caratteristiche*: 35 mm.

Vaticano — produzione: Guido Manera-Phoenix Film, 1950 — *produttore*: Guido Manera — *regía di* Giuliano Tomei — *soggetto basato sulla città del Vaticano e i suoi tesori d'arte — fotografia di* Cyril J. Knowles — *musica di* Alberico Vitalini — *commento di* mons. Ennis Francia — *caratteristiche*: 35 mm, technicolor, 1400 metri.

Vecchio Testamento — produzione: Istituto Beato Angelico, 1949 — *soggetto basato su opere d'arte sacra — caratteristiche*: 35 mm.

Vie del Pellegrino — *produzione*: Lux Film, 1947-48 — *regía di* Romolo Marcellini — *fotografia di* Romolo Garroni — *soggetto basato sulle antiche vie romane fino alla Basilica di San Pietro* — *caratteristiche*: 35 mm.

Visita alla cupola — *produzione*: Lux Film, 1947-48 — *regía di* Romolo Marcellini — *fotografia di* Romolo Garroni — *soggetto basato sulla cupola di San Pietro costruita da Michelangelo* — *caratteristiche*: 35 mm.

Vita dei sampietrini — *produzione*: Lux Film, 1947-48 — *regía di* Romolo Marcellini — *fotografia di* Romolo Garroni — *soggetto basato sulla attività dei sanpietrini cui è affidata la conservazione delle opere d'arte della Basilica di San Pietro* — *caratteristiche*: 35 mm.

Volta della Sistina — *produzione*: Lux Film, 1947-48 — *regía di* Pietro Francisci — *fotografia di* Augusto Jannarelli.

Zoo di Pietra — *produzione*: Universalia, 1948 — *regía di* Giacomo Pozzi Bellini — *soggetto basato su sculture artistiche di animali* — *caratteristiche*: 35 mm.

OLANDA

De Muiderkring Herleeft — *produzione*: 1949 — *regía di* Bert Haanstra.

PERSIA

Art of Persia — *produzione*: Iranian Institute New York, 1947 — *caratteristiche*: 16 mm, 25 minuti.

POLONIA

Biskopine — *produzione*: Film Polski, Varsavia, 1948 — *regía di* Jerny Stefanowski — *soggetto basato su vestigia di arte preistorica* — *caratteristiche*: 35 mm, 15 minuti.

Modern Art of Poland — *produzione*: Pic Films, New York, 1945 — *caratteristiche*: 16 mm, 10 minuti.

SPAGNA

Gaudí — *produttore*: J. Benet-Morell, Estela Films, 1950 — *regía e commento di* A. Cirici-Pellicer — *musica di* Rafael Ferrer-Fitó — *soggetto basato sulle*

opere dell'architetto Gaudí (Barcellona) — *caratteristiche*: 36 mm., in lavorazione.

Pintura Románica Catalana — *produttore*: J. Benet-Morell, Estela Films, 1950 — *regía e commento di* A. Cirici Pellicer — *musica di* Rafael Ferrer-Fitó — *caratteristiche*: 36 mm., in lavorazione.

STATI UNITI

An Abstraction with Planes — *produzione*: Encyclopaedia Britannica Films, 1948 — *soggetto*: Eliot O' Hara, acquarellista americano, dimostra la tecnica e la teoria della pittura astratta moderna — *caratteristiche*: 16 mm, una bobina, colore.

Alexander Calder: Sculpture and constructions — *produzione*: Museum of Modern Art, New York, 1948 — *regía di* Irving Hartley — *commento di* Agnes Rindge — *musica di* Arthur Kleiner — *caratteristiche*: 16 mm, una bobina, colore.

Artigiani Fiorentini — *produzione*: 1947 — *regía di* Victor Vicas — *caratteristiche*: 16 mm.

Brush techniques — *produzione*: Encyclopedia Britannica Films, 1947 — *soggetto*: Eliot O' Hara mostra l'esecuzione di un paesaggio con l'acquarello — *caratteristiche*: 16 mm, una bobina, colore.

Evolution of the Skyscraper — *produzione*: Architecture Department, Museum of Modern Art, New York, 1939 — *regía di* Francis Thompson (fotografie) — *soggetto basato sulla storia del grattacielo degli Stati Uniti, con la presentazione delle opere dei maggiori architetti* — *caratteristiche*: 16 mm, 4 bobine.

Fernand Léger — *produzione e regía di* Thomas Bouchard, 1949 — *commento autobiografico di* Fernand Léger — *caratteristiche*: 16 mm, 4 bobine — *versione*: francese.

Frank Lloyd Wrigth: California Architecture — *produzione*: Museum of Modern Art, 1948 — *soggetto basato su costruzioni californiane di* Wright — *regía di* Ervan Jourdon — *commento di* William Gray Purcell — *musica di* Ernest Gold — *caratteristiche*: 16 mm, 2 bobine, colore.

From Three Trunk to Head — *produzione e regía di* Lewis Jacobs, 1939 — *soggetto basato sulla tecnica della scultura in legno, con dimostrazioni dello scultore americano* Chaim Gross — *caratteristiche*: 16 mm, 3 bobine.

Grandma Moses — produzione: Falcon Films — *regía di* Jerome Hill — *fotografia di* Erica Anderson — *soggetto basato sulla vita e le opere della pittrice americana* « Grandma Moses — *caratteristiche*: 16 mm, colori.

Henry Moore — produzione: Falcon Films, 1948 — *soggetto basato su una mostra al Museo di Arte Moderna di New York dello scultore inglese* Moore — *commento di* J. J. Sweeney — *caratteristiche*: 16 mm, 3 bobine, colore.

Hobbies Across the Sea — produzione: Museum of Modern Art, New York — *soggetto*: *dai passatempi dei dilettanti ai capolavori dell'arte moderna* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 30 minuti.

Introduction to Architecture (American Homes) — produzione e regía di Joseph Strick e Carl Lerner, 1949 — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 8 minuti.

Lascaux, Cradle of man's Art — produzione e regía di William Chaplan, 1949 — *soggetto basato sulle opere preistoriche di Lascaux, Francia — caratteristiche*: 16 mm, 20 minuti, colore.

Making of a Mural (The) — produzione: Encyclopaedia Britannica Films, 1947 — *Soggetto basato sul procedimento di* Thomas Hart Benton *per dipingere l'affresco « Achille et Hercule »* — *caratteristiche*: 16 mm, una bobina, colore.

Paintings Reflections in Water — produzione: Encyclopaedia Britannica Films, 1947 — *soggetto basato su lavori dell'acquarellista* Eliot O'Hara — *caratteristiche*: 16 mm, una bobina, colore.

Patterns of Rural Art in America — distribuzione: U.S.I.S. — *soggetto basato su opere di artigianato rurale, in stoffa, in legno, in paglia, in pelle, ecc.* — *caratteristiche*: 16 mm, 15 minuti, colori.

Religious Paintings (I am the Way) — produzione e distribuzione: J. Ahern, New York, 1948 — *caratteristiche*: 16 mm, 12 minuti.

What is Modern Art? — Illustrazione di opere di Picasso, Van Gogh, Mondrian, Dali, Miro, *ecc.* — *distribuzione*: Riethof Productions, 1948 — *caratteristiche*: 16 mm, 20 minuti.

Your National Galery — distribuzione: United World Films, 1948 — *caratteristiche*: 16 mm, 10 minuti.

SVEZIA

Carl Milles — produzione: Kungsfilm, Stoccolma, 1948 — *regía di* Torwald Lonàs — *soggetto basato sulle opere dello scultore* Carl Milles (n. nel 1875) *in Svezia e negli Stati Uniti — caratteristiche*: 35 mm, 13 minuti.

Dar Stenarnä Tala (*Dove le pietre parlano*) — *produzione*: Sandrew-Svensk Filmindustri, Stoccolma, 1942 — *regía di* Olle Nordemar — *soggetto basato sulle pietre runiche e opere d'arte della provincia di Ostergôtland — commento di* Axel Romdahl — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 5 minuti.

Frihet ar det Basta Ting (*La libertà è la migliore delle cose*) — *produzione*: Sandrew-Svensk Filmindustri, Stoccolma, 1943 — *soggetto basato sui tesori della cattedrale di Strangnas — musica basata su una vecchia canzone del vescovo* Thomas, *che dà il titolo al film* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 8 minuti.

Historiska Klenoder (*Tesori storici*) — *produzione*: Svensk Filmindustri, 1936 — *regía di* Knut Martin — *collaborazione di* Gustaf Boge — *caratteristiche*: 35 mm, 10 minuti.

Hos Herrar Tessin och Nothin (*A casa di Tessin e Nothin*) — *produzione*: Svensk Filmindustri, Stoccolma, 1938 — *regía di* Knut Martin — *soggetto basato sul Palazzo Tessin, oggi dimora del Governatore di Stoccolma, Nothin* — *caratteristiche*: 35 mm, 10 minuti.

Möte med Konsten (*Incontro con l'arte*) — *produzione*: Sveriges Folkbiografer, 1946-47 — *regía di* Lawe Friman — *collaborazione di* Erik Wettergren, Folke Holmér, Karl Erik Alberts — *soggetto basato sulla vita artistica svedese, scuole d'arte, musei e opere dello scultore* Carl Eldh *e del pittore* Principe Eugenio.

Riddarholmen (*Isola dei Cavalieri*) — *produzione*: Svensk Filmindustri, 1935 *regía di* Knut Martin — *collaborazione di* Bristol Wikstrom — *soggetto basato sull'omonima piazza di Stoccolma* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 12 minuti.

St. Goran och Draken (*San Giorgio e il drago*) — *produzione*: Svensk Filmindustri, Stoccolma, 1920 — *soggetto basato sulla scultura in legno di* Bernt Nolke di Lubecca, *conservata nella Cattedrale di Stoccolma* (1489) — *caratteristiche*: 35 mm, 15 minuti, muto.

Sergels Masterverk (*Il capolavoro di Sergel*) — *produzione*: Skandia, Stoccolma, 1918 — *soggetto basato sulle sculture di* Johan Tobias Sergel (*n.* 1740, *m.* 1814) *conservate al Museo Nazionale di Stoccolma* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 11 minuti, muto.

Skulptur i natur (*Sculture all'aperto*) — *produzione*: Svensk Filmindustri, 1939 — *regía di* Knut Martin — *collaborazione di* Gustaf Boge — *caratteristiche*: 35 mm, 11 minuti.

Stockholms Slott (*Palazzo di Stoccolma*) — *produzione*: Svensk Filmindustri, 1946 — *soggetto basato sul Palazzo Reale di Stoccolma — regía e commento*

del Principe Wilhelm — *collaborazione di* Gustaf Bogé — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 15 minuti.

Valdemarsudde — *produzione*: Sandrew-Svensk Filmindustri, Stoccolma, 1942 — *regía di* Lennart Bernadotte — *collaborazione di* Skilding Bladh — *soggetto basato sulla casa e le collezioni del* Principe Eugenio (1865-1947) — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 7 minuti.

Var Gamla Stad (*La nostra vecchia città*) — *produzione*: Sandrew-Svensk Filmindustri, Stoccolma, 1942 — *regía di* Torwald Lonäs — *collaborazione di* H. Alm, Hilding Bladh — *soggetto basato sulle opere d'arte di Stoccolma* — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 21 minuti.

Vi Behover Konsten (*Noi abbiamo bisogno dell'arte*) — *produzione*: Sveriges Folkbiografer, 1947 *regía di* Lawe Friman — *collaborazione di* Erik Wettergren, Folke Holmèr, Karl Erik Alberts — *caratteristiche*: riduzione dal film *Möte Med Konsten,* 16 e 35 mm, 11 minuti.

SVIZZERA

Abbatiale de Paverne — *produzione e regía di* Ringger, Zurich, 1944 — *musica di* Hans Haug — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 9 minuti — *versioni*: francese, tedesca.

Chateau de Chillon — *produzione*: Parlier d'Orllon, Montreux, 1942 — *commento di* P. Boudry — *musica di* J. Binet — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 15 minuti — *versioni*: francese, tedesca.

Chateau de Stockalper — *produzione*: Ringger, Zurigo, 1946 — *musica di* Hans Haug — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 8 minuti — *versioni*: francese, tedesca.

Collegiale de Sainte Ursanne, Collegiale de Neuchatel, Cathedrale de Fribourg — *produzione*: Ringger, Zurigo, 1944 — *commento* di E. Briner — *musica di* Hans Haug — *caratteristiche*: 16 e 35 mm., 13 minuti — *versioni*: francese, tedesca.

Michelangelo — *La vie d'un titan* — *produzione*: Pandora Films, Zurigo, 1940 — *regía di* Kurt Oertel — *collaborazione di* Harry Ringger — *commento francese di* Charles Spaak — *musica di* Alois Melichar — *caratteristiche*: 35 mm, 90 minuti — *versioni*: francese, tedesca.

Michelangelo — *Lo stesso film è stato ristampato* ***in una nuova edizione, montata e supervisionata da*** Robert Flaherty, 1950.

Musée de l'Abbaye de Tous les Saints à Schaffhouse — *produzione*: Ringger, Zurigo, 1944 — *commento di* Guyan — *Musica di* Hans Haug — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 9 minuti — *versioni*: francese, tedesca.

Musée National Suisse — *produzione*: Ringger-Gysin, 1943 — *commento di* Gysin — *musica di* Hans Haug — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 11 minuti — *versioni*: francese, tedesca.

Rhapsodie venitienne — *produzione*: Condor Film, Zurigo, 1948 — *regía di* Giuseppe Delogu *e* Max Haufler — *collaborazione di* Renato Salvatori *e* Otto Ritter — *commento di* Giuseppe Delogu — *musica di* Hans Haug — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 14 minuti — *versioni*: francese, tedesca, inglese.

Sschweize Plakat (Das) — *produzione*: Schweizer Filmwochenschau, 1944 — *soggetto basato sulla pittura d'affiches e litografia* — *caratteristiche*: *ampliamento del cinegiornale « Schweizerwochenschau n.* 157 », 16 e 35 mm — *versioni*: francese, tedesca.

Valere, une église forte au valais — *produzione*: Ringger-Birchler — *commento* di Birchler — *musica di* Baumgartner — *caratteristiche*: 16 e 35 mm, 10 minuti — *versioni*: francese, tedesca.

U. R. S. S.

Iskusstvo Khokhlomii — *produzione*: Studio per i Film Scientifici, Leningrado — *soggetto basato sull'arte popolare della incisione e della pittura nella regione di Khokhlom.* — *regía di* A. Giginskij — *caratteristiche*: 35 mm. 12 minuti.

Iskusstvo rez' by po Kosti — *produzione*: Studio per i Film Scientifici, Mosca, 1948 — *regía di* R. Majmann — *soggetto basato sull'arte siberiana della scultura su osso* — *caratteristiche*: 35 mm, 12 minuti.

Khudozhniki Voiny — *produzione*: Soviexport Film, 1949 — *soggetto basato su pitture di guerra* — *regía di* V. Morgenstern — *musica di* Smirnov — *caratteristiche*: 35 mm, 10 minuti.

Ostankino — *produzione*: Studio per i Film Scientifici, Mosca — *soggetto basato sulle collezioni del castello di* Ostankino (Mosca) — *regía di* V. Morgenstern — *caratteristiche*: 35 mm., 12 minuti.

Pamiatniki Zodchestva Uzbekistana — *produzione*: Studio per i film scientifici, Leningrado, 1948 — *regía di* V. N. Nikaldi — *musica di* V. M. Desonov —

soggetto basato sui monumenti dell'antico Uzbekistan — caratteristiche: 35 mm., 21 minuti.

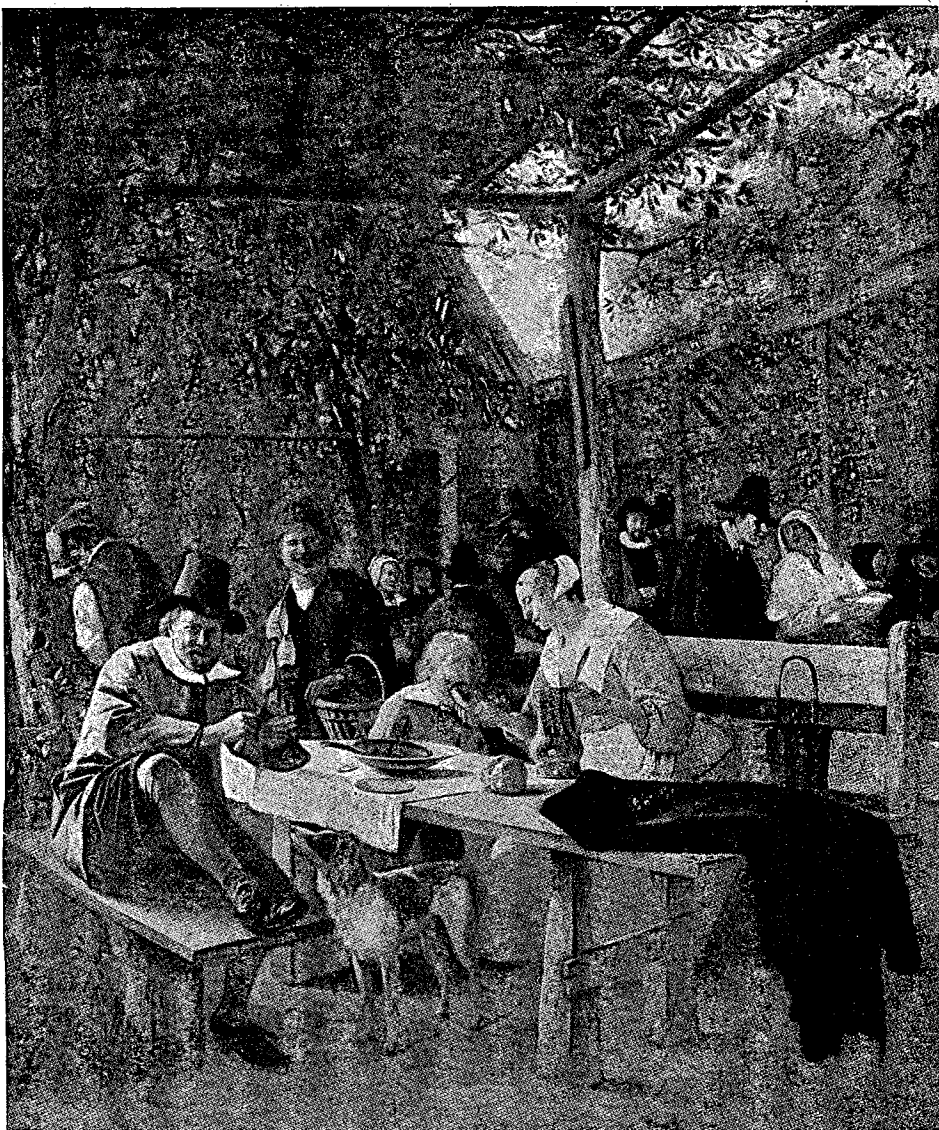
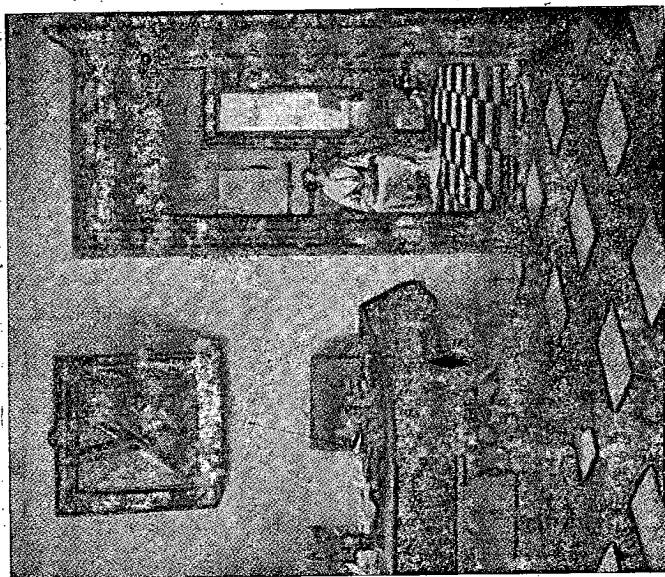
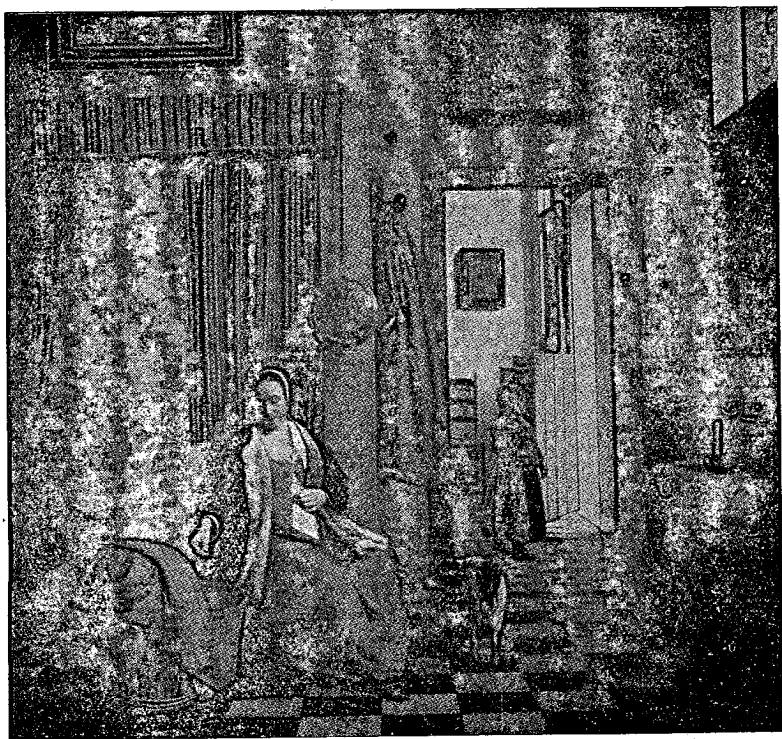
Russkii Khudozhestvennyi Farfor — produzione: Soviexport Film, 1949 — *soggetto basato sulle porcellane russe attraverso le età — regía di* J. V. Potocskin — *musica di*: E. M. Kornblit — *caratteristiche*: 35 mm, 11 minuti.

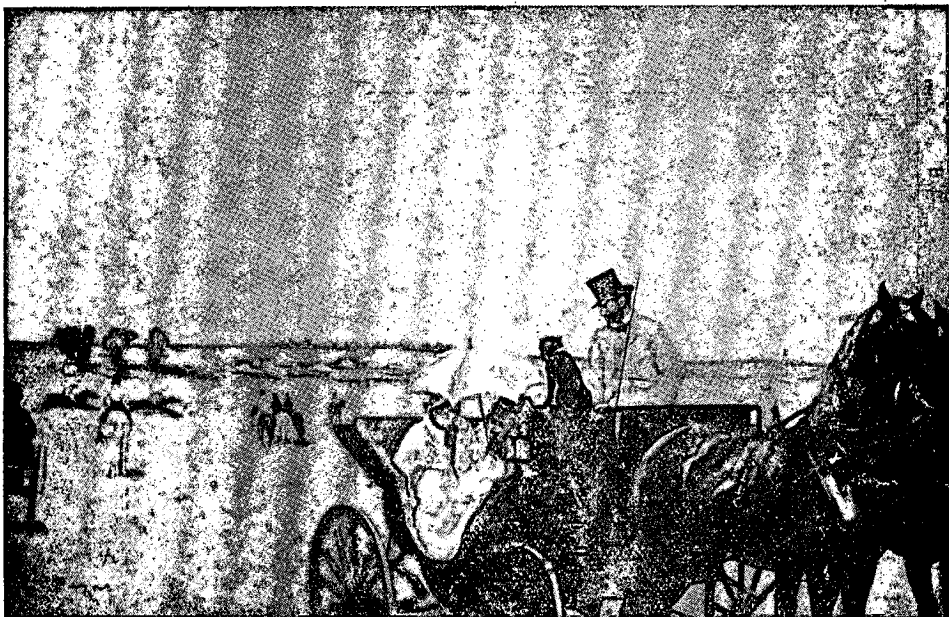
Vilikii ruskii arkhitektor M. Kazakov — produzione: Studio per i Film scientifici, Mosca, 1948 — *Soggetto basato sull'opera dell'architetto del XVIII sec.* Kazakov — *regía di* J. L. Mironov — *caratteristiche*: 35 mm, 9 minuti.

Zhivopis' Repina — produzione: Studio per i Film Scientifici, Mosca, 1946 — *soggetto basato sull'opera del pittore russo del XIX sec.* I. Repine — *regía di* J. A. Zeljabuzskij — *caratteristiche*: 35 mm, 11 minuti.

(filmografia a cura di Mario Verdone)

LUIGI CHIARINI - *Direttore responsabile*
Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734

Tav. I

JAN STEEN *Il giardino dell' osteria*

PIETER DE HOOCH
Sgurdo attraverso tre stanze di una casa Olandese

PIETER DE HOOCH *La madre*

Tav. III

DEGAS *La voiture aux courses*

DEGAS *Répétition sur la scène*

DEGAS — *Danseuses au foyer*

Tav. V

MANET *Portrait de Mademoiselle Gauthier-Lathuille*

Tav VI

MANET — *Au café*

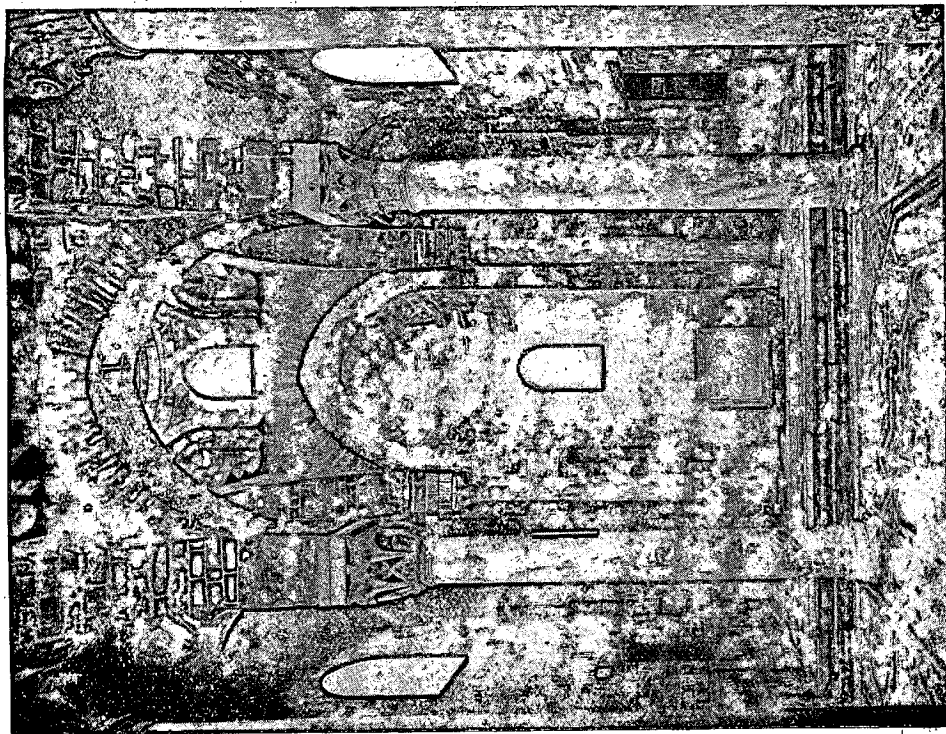
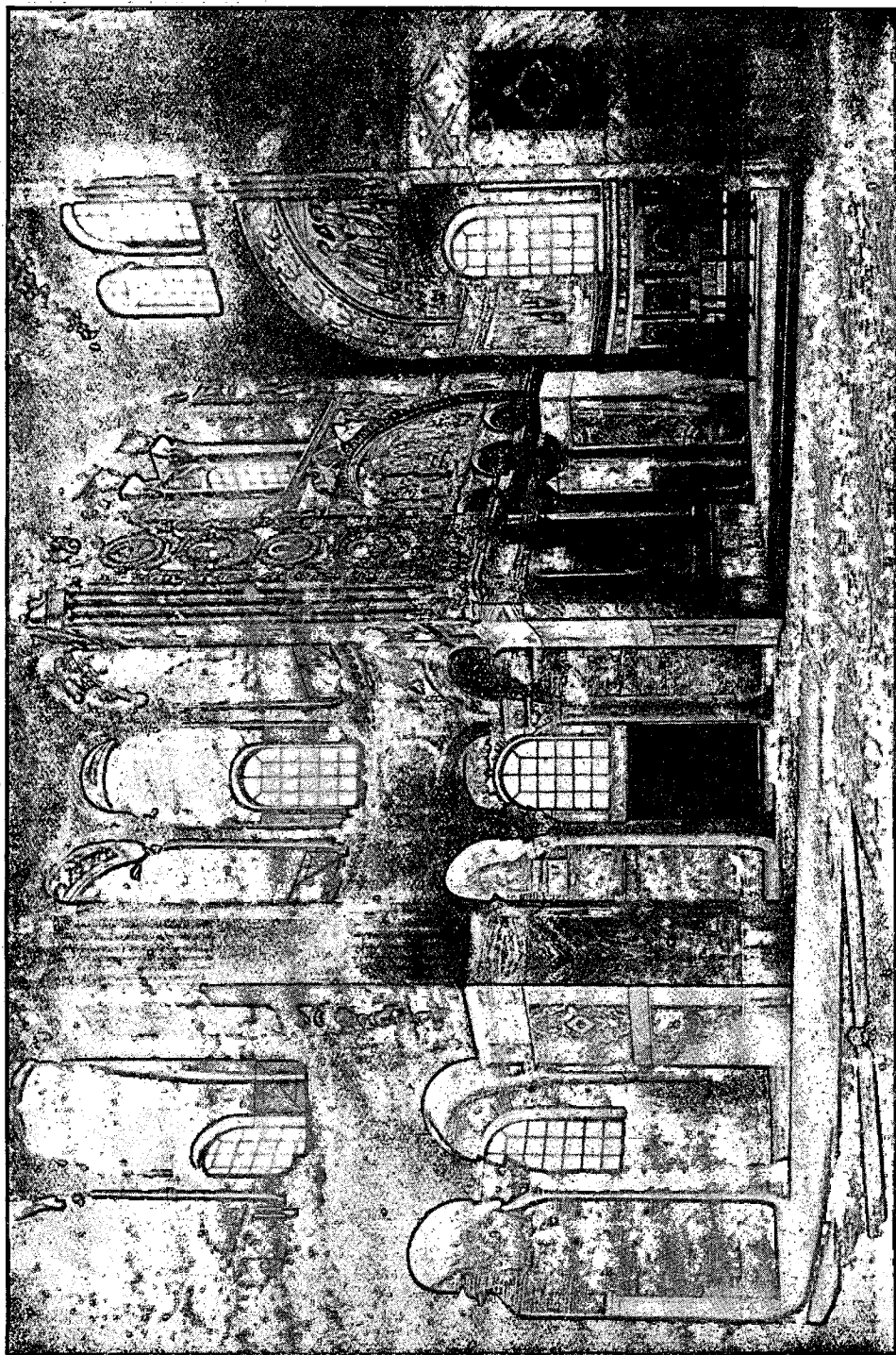
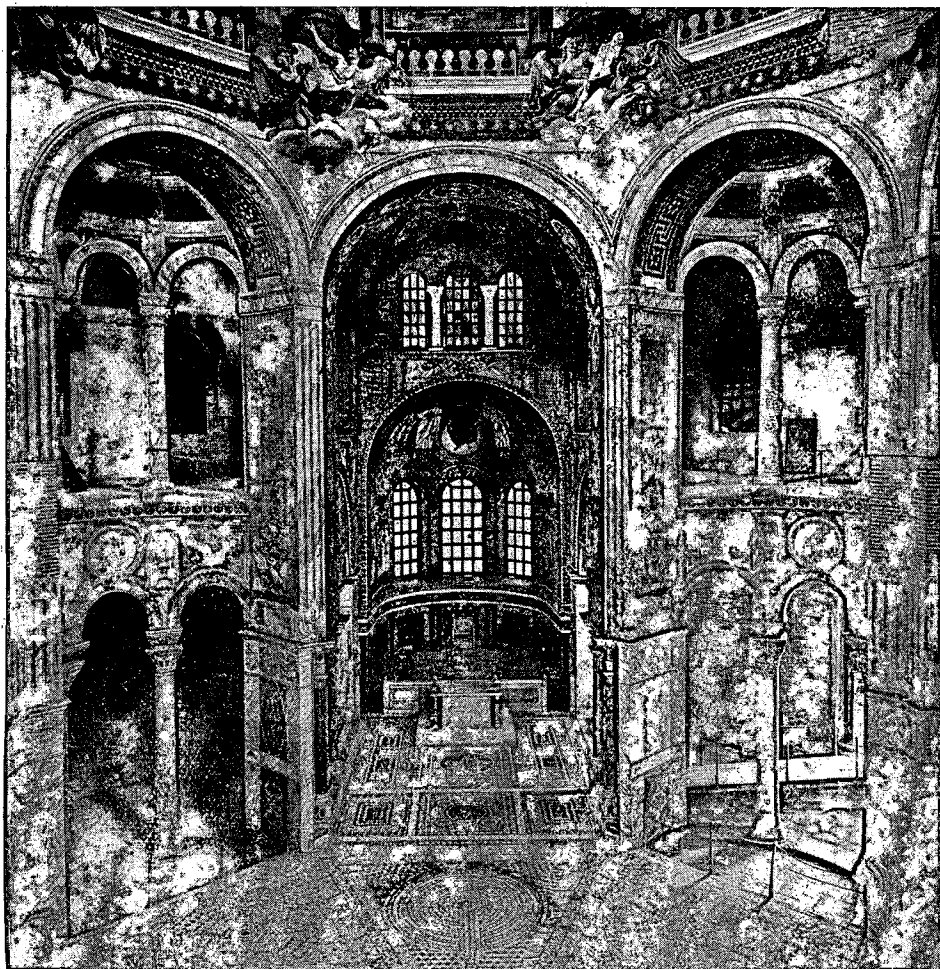
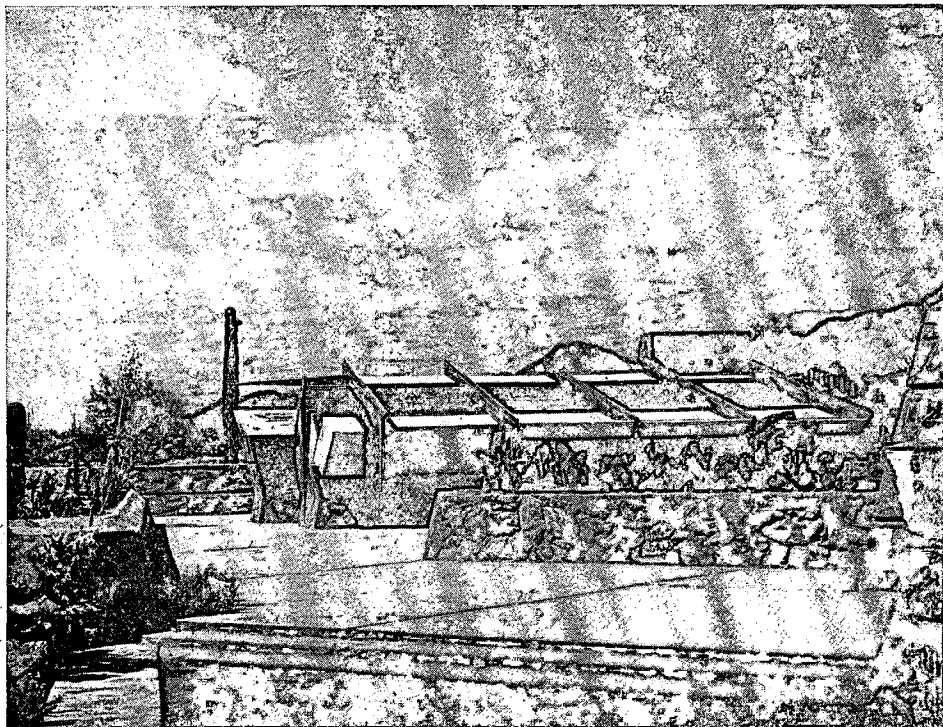
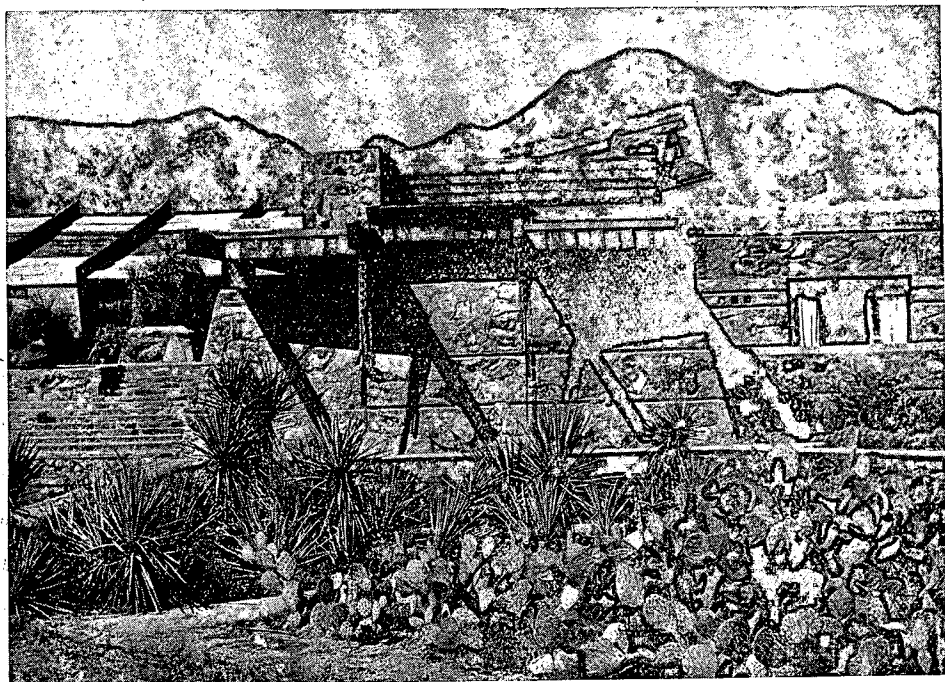
MANET *Un bar aux Folies-Bergère*

TOULOUSE-LAUTREC
La Goulue entrant au Moulin Rouge

TOULOUSE-LAUTREC *Une table au Moulin Rouge*

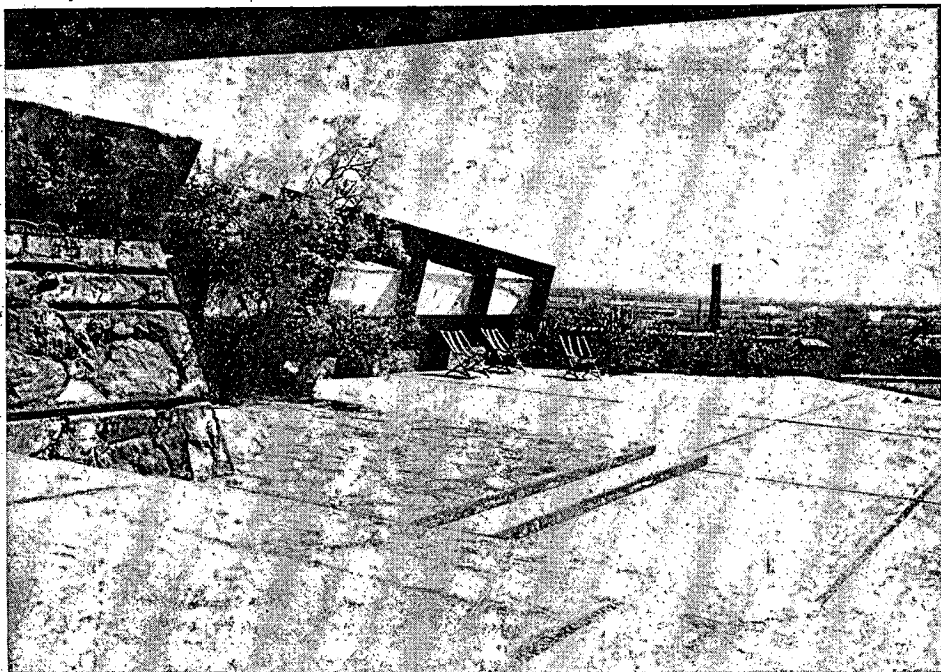
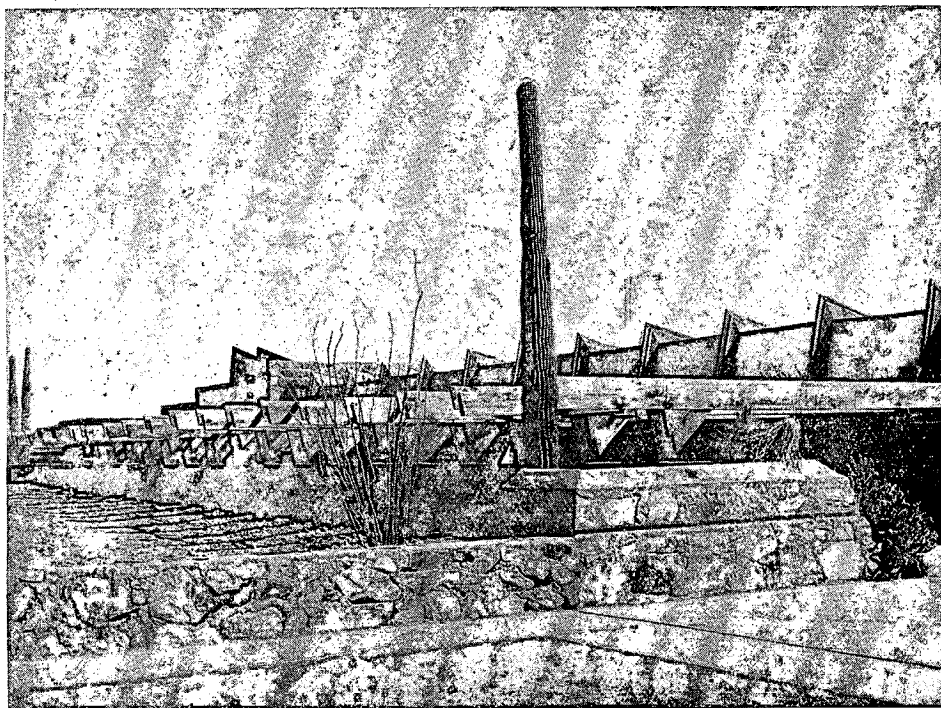
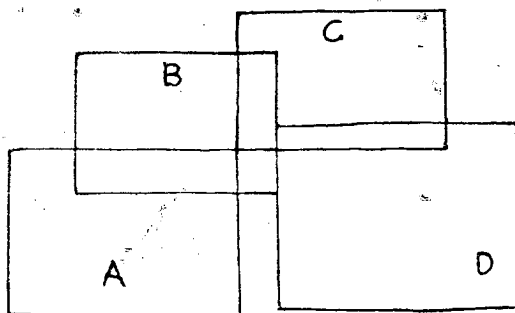
TOULOUSE LAUTREC *Jane Avril dansant*

Tav. XI

S. Carlo alle Quattro Fontane

S. Cataldo a Palermo

S. Vitale a Ravenna

S. Vitale a Ravenna

WRIGHT — Veduta di *Taliesin West*

WRIGHT — Veduta di *Taliesin West*

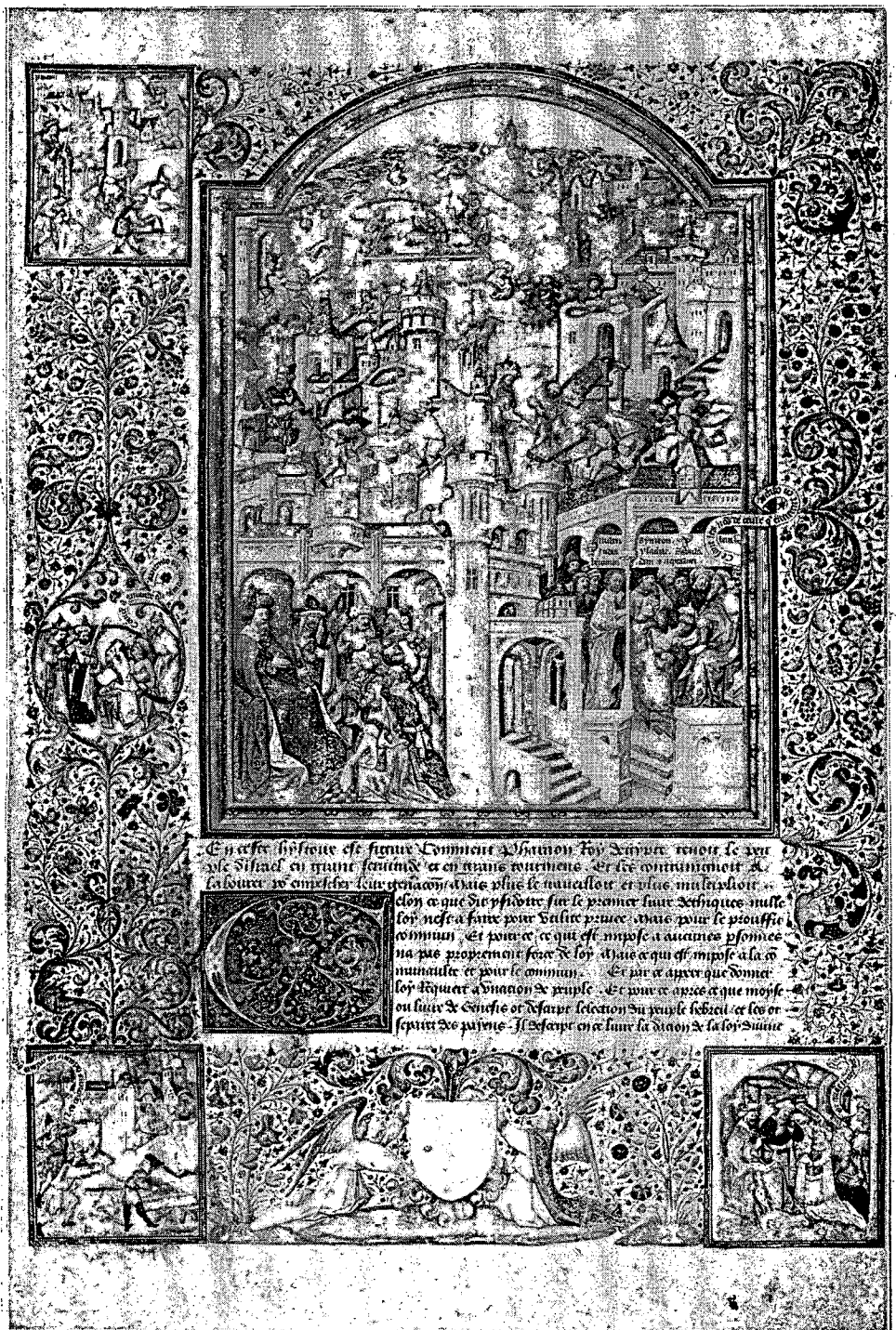
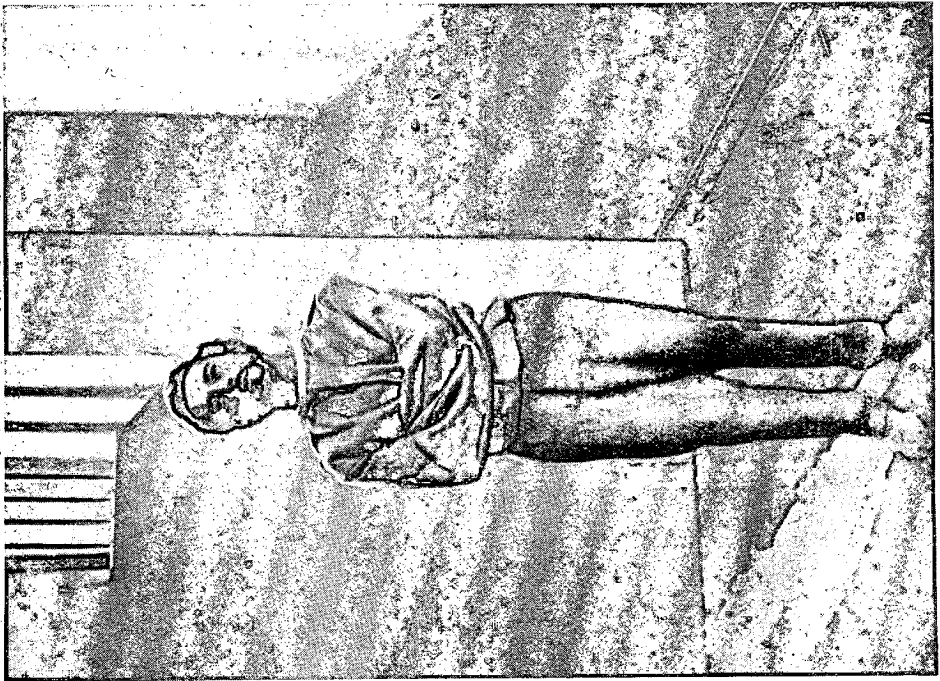
WRIGHT — Veduta di *Taliesin West*

WRIGHT — Veduta di *Taliesin West*

SCIPIONE *Piazza Navona*

Images Médiévales è stato realizzato in Techicolor sulle miniature dei manoscritti: le diverse inquadrature di una panoramica, riprodotte sul disegno, dànno un'idea delle dimensioni sulle quali i realizzatori hanno lavorato.

Facsimile di una bibbia del XV secolo.

WILLIAM NOVIK *Images Médiévales (1949)*

Tav. XVIII

GASPARD-HUIT: *La Vie tragique di Maurice Utrillo* (attore Jean Vinci)

GASPARD-HUIT : *La Vie tragique de Maurice Utrillo* (attore Jean Vinci)

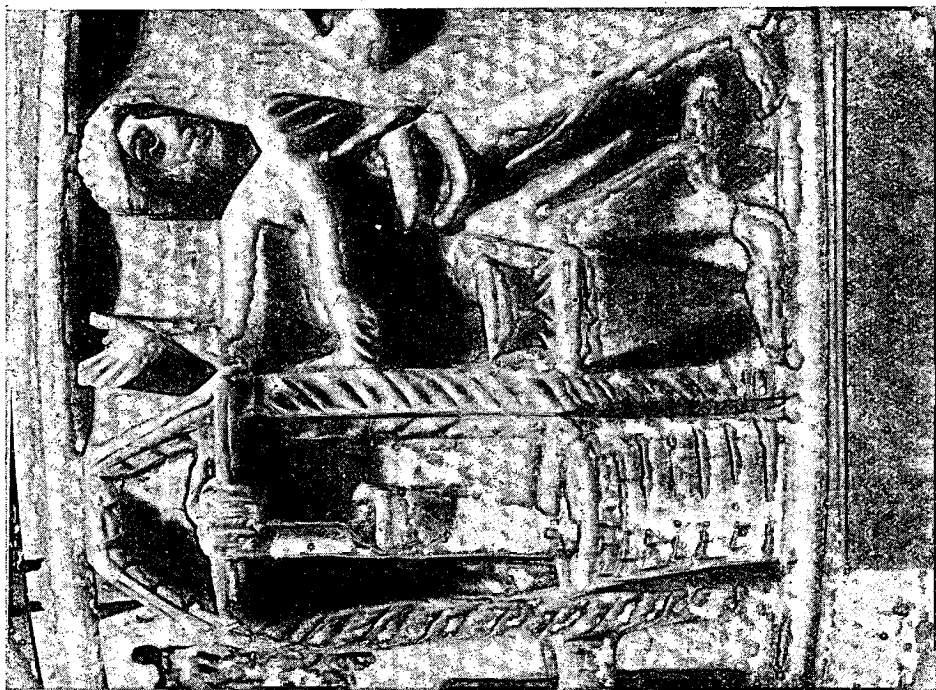
GASPARD-HUIT *La Vie Tragique de Maurice Utrillo* (attrice Renée Cosima)

GASPARD-HUIT *La Vie Tragique de Maurice Utrillo* (attrice Renée Cosima)

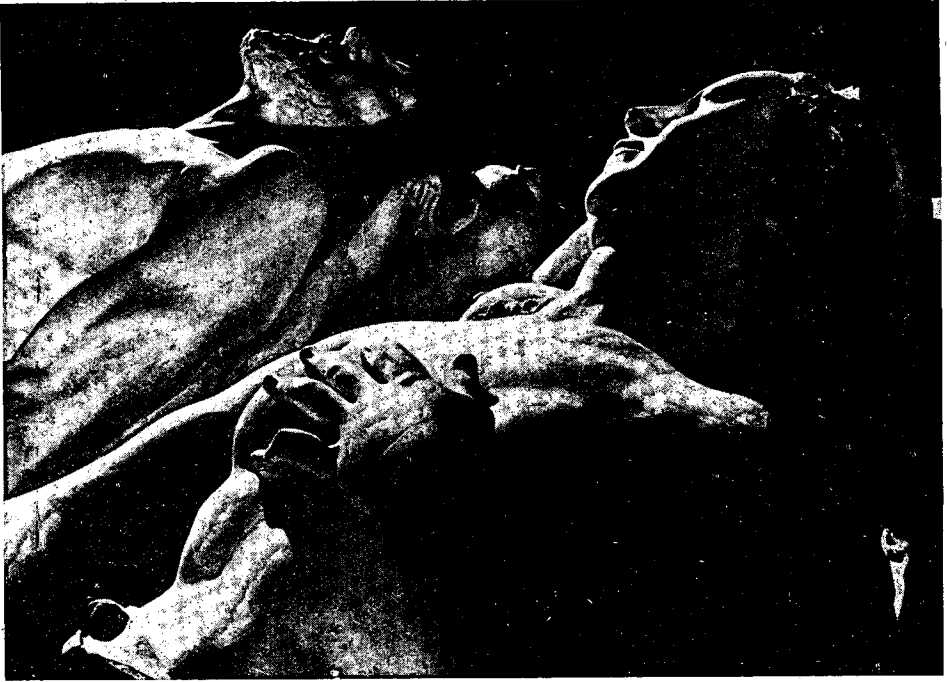
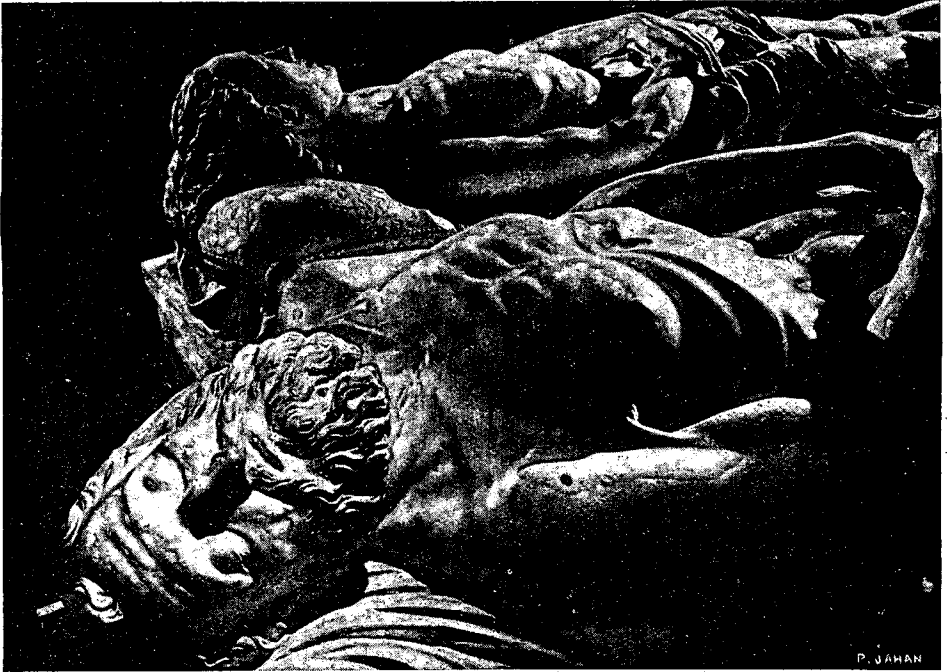
Tav. XXI

ANDRÉ BUREAU — *L'Evangile de la Pierre (1949)*

JEAN-FRANÇOIS NOËL — *Les Gisants (1949)*

Tav. XXII

ANDRÉ BUREAU — *L'Eangile de la Pierre (1949)*

JEAN-FRANÇOIS NOËL — *Les Gisants (1949)*

Tav. XXIII

JEAN-FRANÇOIS NOËL *Les Gisants (1949)*

JEAN-FRANÇOIS NOËL *Les Gisants (1949)*

ANDRÉ BUREAU *L'Evangile de la Pierre (1949)*